BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XVIII - NUMERO 12 - DICEMBRE 1957

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XVIII - N. 12 DICEMBRE 1957

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - Comitato di redazione: GIULIO CESARE CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - Segretario di redazione: ALBERTO CALDANA - Direzione e redazione: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telefono 389.317 - Amministrazione: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a «Bianco e Nero» solo su invito della Direzione.

Lettere

Caro Direttore,

il prof. MacLean, tornando dall'Italia a conclusione della inchiesta sul pubblico cinematografico promossa dal Centro Sperimentale di cinematografia a Scarperia, si è dichiarato entusiasta del lavoro svolto in collaborazione con il Centro stesso e con i suoi dirigenti, ai quali rinnova i più vivi ringraziamenti per l'appoggio e l'aiuto ricevuti. Il prof. MacLean ha tenuto inoltre a sottolineare il merito del Centro e dei suoi collaboratori per l'accurato lavoro preparatorio e la diligente direzione dell'inchiesta, affermando che le indagini effettuate in quel comune sono state condotte con una competenza veramente eccezionale, quale egli non aveva mai rilevato nelle precedenti esperienze compiute in questo campo.

Ed ora mi permetta, caro Direttore, anche a nome della Facoltà di Scienze della Comunicazione, di parteciparle la mia più viva soddisfazione per avere stabilito questa collaborazione con il Centro sperimentale, il quale — come mi ha riferito il prof. MacLean — si ripromette di continuare ad interessarsi al problema del cinema come mezzo di comunicazione ed ai risultati culturali e pratici che da tale metodo di ricerca sarà possibile raggiungere. La prego pertanto di gradire, assieme ai suoi collaboratori, l'espressione della nostra sentita riconoscenza per il vostro valido appoggio a quello che mi sembra un eccellente, concreto esempio di collaborazione internazionale.

GORDON A. SABINE
Preside della Facoltà di «Communication Arts» Università di Stato del Michigan (USA).

* * *

Egregio Direttore,

nel numero di ottobre della vostra rivista, definite «I sogni nel cassetto» romanzo «rosa». Guido Aristarco, su «Cinema Nuovo», non lo tratta molto diversamente. Scusatemi: ma voi, il libro, l'avete letto? Io ho l'impressione di no. Sarebbe stato allora molto più serio da parte vostra citare la fonte e basta, come fece Lanocita sul «Corriere della Sera». Corrado Terzi, dell'«Avanti!» (e la sua fu forse la critica più oggettiva e più intelligente del film), che lesse il mio libro, ne accennò in termini ben diversi dai vostri. Leggetelo, allora, questo libro. Ha tutti i difetti di una prima opera, ed io sono la prima a riconoscerlo, ma non è un romanzetto «rosa»; e neppure è ammalato di intellettualismo.

ADRIANA CHIAROMONTE
Romano Lombardo (Bergamo)

Rileggendo con scrupolo la mia recensione da Venezia al film di Castellani non ho trovato traccia di alcun tono dispregiativo nei confronti del romanzo scritto dalla nostra gentile lettrice. I limiti del film, che ho cercato di esporre, sono, come desidero ripetere a scanso di equivoci, limiti di regia, di sceneggiatura e di interpretazione, ma proprio all'inizio del «pezzo» avvertivo che il tema — e più in là il soggetto (ed in definitiva il romanzo d'origine) — avrebbero potuto dar luogo a un film ben più solido e pregnante. Immagino le apprensioni di chi segue l'esito di un'«opera prima» e comprendo quindi il tono garbatamente adirato di Adriana Chiaromonte, ma vorrei ricordarle che classificare un romanzo in un genere letterario — dire che è «nero» o «rosa», per citare due esempi — significa solo indicarne alcune generali caratteristiche di soggetto e di tema, lasciando impregiudicate le sue qualità artistiche. Nessuno contesterà, penso, il diritto di qualificare «giallo» *La lettera rubata* di Edgar Poe, che pur resta con ciò un racconto di raffinato pregio.

E.G.L.

Egregio Direttore,

questa lettera, a seguire le consuetudini, non avrebbe dovuto esser scritta, perchè è sempre un po' antipatico lo spettacolo di un autore che si mostra suscettibile agli appunti di un suo critico. Tuttavia, il mio caso è forse un po' speciale, perchè trattandosi, come scrive Giulio Cesare Castello, nella recensione al mio volume Il nuovo cinema italiano, *di un autore "nuovo", si rischia, a lasciar correre certe affermazioni, di favorire equivoci che poi restano attaccati come spiacevoli cartellini. Ora, sono molto grato al Castello per l'attentissima lettura che ha fatto del mio libro, e per aver rilevato quella non piccola serie di errori filologici che mi farò scrupolo, avendone l'occasione, di correggere; grato anche per avermi richiamato all'umiltà, rivelandomi certi difetti di presunzione che davvero avrei voluto evitare.*

Però non posso trattenermi dal considerare come inesatta questa perentoria affermazione: "In fondo, è fin troppo evidente di quale 'latte' si sia nutrito il Ferrara negli anni del suo noviziato di cultore di cose cinematografiche. Ed anche se oggi egli ostenta un baldanzoso spirito polemico nei confronti di chi lo ha influenzato, tale suo persistente 'debito' risulta chiaro perfino in certa terminologia da lui talvolta adottata. E poi, si veda la sua posizione nei riguardi della così detta 'revisione critica', di cui egli sposa con fervore i postulati di partenza". Inesatta, perchè il mio primo "latte" è stato ben lontano da pensamenti "alla Aristarco". Se il Castello avesse avuto la pazienza di esaminare, anche di sfuggita, i miei saggini di "novizio" (invero poco meritevoli di attenzione), pubblicati s p e c i a l m e n t e *su "Filmcritica", avrebbe visto che i miei interessi erano di carattere estetico, anzi estetistico; che discettavo di montaggio e di primi piani, di ritmo e assonanze formali, parlando di Vigo; che ero innamorato della simbologia di Clément; che mi muovevo insomma nelle acque tranquillissime, ma forse un po' ristrette, della critica formalistica (si trattava anche di non aver digerito certe letture di Croce).*

Dallo studio di autori francesi, passai poi, inevitabilmente, ai registi italiani. Fu un'esperienza fondamentale. Non fu uno "studio critico", che inquadra certe cose, ma lascia come stanno i postulati di fondo. Quanto dico può servire di testimonianza sui problemi culturali della gioventù d'oggi. L'esame delle opere neorealistiche, che affrontai con passione, fu una vera rivoluzione interiore. Castello ha evitato di discutere la tesi più "forte" del mio libro, e cioè che il neorealismo sia una nuova cultura. Ma anche se non lo è, per me è stato come se lo fosse. E' indubbio che mi sono "formato" nella temperie neorealista, alla luce della profonda lezione di Paisà. *Quest'opera, come le altre poche fondamentali, è molto più di un film: è il balenare di un nuovo umanesimo. Fu un richiamo alla concretezza che mi fece respingere tanti elementi spuri del vecchio bagaglio (altro che essere stato a balia dall'Aristarco!). Certo, la nuova strada, il desiderio di non perdere contatto con le cose, poteva farmi cadere nel sociologismo, come ha notato Castello. Ma bisognava tentare: era davvero un rischio che valeva la pena di correre. Ho sbagliato? Certamente, ma per una strada inusitata, che non è di sicuro quella della revisione critica. A questo proposito invito anzi Castello a veder bene fino a che punto "sposi" certi "postulati di partenza", ovvero certi ovvi rilievi che, avendo a disposizione una rivista, potevamo tutti aver occasione di fare.*

Per finire, e cambiando argomento, mi ha lusingato che il mio critico impostasse tutta la recensione col rigore di chi si aspetta di trovare nel mio libro "la prima, esauriente storia del neorealismo". Senonchè questo era molto lontano dalle mie pretese (e dalle mie forze); non per nulla avevo scritto nelle "avvertenze" di aver "tentato un bilancio, che da cronachistico tenda a divenire storico, del periodo più luminoso del cinema italiano", ossia rimanendo a mezzo tra la cronaca e la storia. Tuttavia il Castello mi vuol considerare uno storico tout court, *ed è naturale che, sotto tale veste, non lo soddisfi troppo («Per essere uno storico, il giovane scrittore è talvolta troppo spicciativo»). Tutto questo dico sempre per evitare che si creino degli equivoci, soprattutto nei confronti di lettori così scelti e preparati quali devono essere quelli di* Bianco e Nero.

GIUSEPPE FERRARA

Pubblichiamo volentieri la lettera di Giuseppe Ferrara, tanto più che egli ha dimostrato di saper accogliere con bel garbo la gran maggioranza degli appunti che gli sono stati mossi:

ora, saper riconoscere i propri errori è un segno di maturità, oltre che di civiltà. Quanto ai due punti su cui il Ferrara entra in polemica, è chiaro che rientrano nel regno dell'opinabile. Onde, pur prendendo atto delle precisazioni fornite dall'autore del *Nuovo cinema italiano*, il sottoscritto ritiene di poter tranquillamente rimanere fermo nelle proprie convinzioni espresse in sede di recensione al volume. D'accordo, per esempio, che nell'avvertenza premessa alla trattazione il Ferrara aveva evitato di presentarsi come uno storico *tout court*, cautela, questa, doverosa anche perché è pressoche impossibile fare storia *tout court* di una materia ancora attuale, di un ciclo non ancora concluso. Ma una cosa sono le cautele verbali ed un'altra cosa è il metodo praticamente adottato.

Ora, compatibilmente con le caratteristiche « brucianti » della materia, il volume del Ferrara ha tutte le apparenze (e gran parte delle implicite ambizioni) di un'opera di storia. E come tale quindi è giusto giudicarla. Quanto alle influenze secondo me subite ed ora ripudiate dal Ferrara, è tutta questione di intendersi: io non ho mai voluto dire che egli sia stato *a scuola* da qualcuno nello stretto senso del termine; ho invece voluto dire che evidentemente certe letture hanno trovato in lui terreno favorevole ed al momento buono lo hanno suggestionato, che egli se ne rendesse conto o no. E in qualche misura continuano a suggestionarlo anche oggi, che il Ferrara avverte l'esigenza di proclamare una polemica autonomia di posizione (non per nulla ho accennato a certi debiti perfino terminologici, magari inconsci). In conclusione, penso che le precisazioni del Ferrara, indubbiamente sincere, riguardino piuttosto la sua privata coscienza che non coloro i quali sono chiamati a giudicare la sua opera.

G.C.C.

* * *

Caro Direttore,

lavoro da troppo tempo nel giornalismo quotidiano per non essere mitridatizzato nei confronti dei refusi tipografici che, di tanto in tanto, ornano i miei pezzi specialmente quando vengono trasmessi per telefono o per telescrivente. Non ho, perciò rabbrividito, dopo averli letti sul mio giornale, nel vederne alcuni replicati sul n. 11 *di* « *Bianco e Nero* » *dove sono stati pubblicati gli stralci delle corrispondenze veneziane. Affidandomi nel resto all'intelligenza benevola dei lettori, voglio soltanto rettificarne uno che figura nel pezzo su* Amère victoire. *Vi si legge che uno dei temi costanti nei film di Nicholas Ray è «il prossimo individualismo» che sarebbe espressione alquanto sibillina e balorda se non fosse comparsa al posto di* « *pessimismo individualistico* ».

MORANDO MORANDINI

Problemi e opinioni

URGE LA REGOLAMENTAZIONE FISCALE DELLE PROIEZIONI TELEVISIVE NEGLI ESERCIZI PUBBLICI — Le categorie professionali dell'esercizio e della produzione cinematografica, a più riprese in questi ultimi mesi, hanno chiesto al Ministero delle Finanze la regolamentazione fiscale delle proiezioni televisive negli esercizi pubblici. Una tale regolamentazione s'è resa ormai indilazionabile, secondo i produttori e gli esercenti, a causa della notevole riduzione degli incassi e della diffusione organizzata della televisione nei pubblici esercizi (organizzazione di veri e propri piccoli cinema, con numerose file di poltroncine allineate).

E' vero, sostengono gli esercenti cinematografici, che esiste la nota circolare emanata sulle utenze televisive. Ma è altrettanto certa l'attuale generale disapplicazione delle norme amministrative emanate per la disciplina delle trasmissioni televisive nei pubblici esercizi e sono, inoltre, altrettanto certe le numerose e svariate inadempienze di vario genere. Alle rivendicazioni orali di questi ultimi però la Direzione della Federazione Italiana dei Pubblici Esercizi ha risposto con una circolare nella quale si invitano drasticamente gli associati a disdire gli abbonamenti alla TV per l'anno 1958 entro il termine del 30 novembre '57. Sulla necessità di una revisione della circolare pare concordino gli esercenti del cinema. Gravi sarebbero, senza alcun dubbio, le ripercussioni che lo spegnimento definitivo, per ora annunciato soltanto a scopo intimidatorio, dei televisori può avere in tutti i pubblici esercizi.

D'altra parte le ragioni degli esercenti cinematografici hanno indubbiamente una loro validità e una loro giustificazione fondate anche, ma esclusivamente, sulle ragioni addotte. Leggendo infatti i dati ufficiali pubblicati dalla SIAE per il 1956, si registra, per la prima volta nel dopoguerra, una flessione del 3,55% nelle frequenze: sono scese cioè dagli 819 milioni di biglietti venduti nel 1955 ai 790 milioni venduti nel 1956. Il che significa che gli incassi hanno subito una flessione limitata allo 0,58% soltanto perchè è stata equilibrata dall'aumento del prezzo medio dei biglietti. La situazione del primo trimestre del 1957 però, secondo le dichiarazioni fatte dal Direttore della SIAE, si prospetta in via di graduale ripresa, perchè tutte le voci sono tornate in aumento: del 3,19% il numero dei giorni di spettacolo: dell'1,71% le frequenze; del 3,08% gli incassi.

Sulla recessione del 1956, secondo noi, hanno giocato diversi fattori: tra cui una certa caratteristica anelastica, abitudinaria e passiva della domanda cinematografica italiana, un certo limite di saturazione del mercato, una certa decadenza qualitativa della produzione media dei nostri ultimi film e, anche, una certa rottura di monopoli spettacolari tenuti dal cinema, in varie zone di provincia, operata dalla concorrenza della televisione. Ora (premesso che la televisione si presenta come una grave — e provvidenziale! — minaccia del cinema soltanto laddove si proiettano film scadenti ed indegni e, per giunta, in sale prive di sufficienti conforti e premesso che tale concorrenza si presenta inoltre come efficace condizionamento a far rinvenire le auspicate possibilità di collaborazione fra le

due attività) va subito precisato che non c'è chi non veda nei predetti « spettacoli televisivi », non soggetti a specifica imposta, una lampante condizione di privilegio e una dannosa sperequazione. Mentre si sa che l'intervento dello Stato in campo economico deve obbedire alla inderogabile condizione di produrre e di distribuire dati beni e servizi a costi economici e, per lo meno, nelle stesse condizioni degli altri concorrenti (continuano a ricordarcelo Einaudi, Vanoni, Jannaccone, Sturzo, eccetera). Nè si riesce, a dire il vero, a comprendere la ragione di tale condizione di privilegio fiscale, se si pensa che essa costituisce per lo Stato sia un lucro cessante (minor introito per minor vendita di biglietti cinematografici) che un danno emergente (mancato introito di una tassa erariale sullo spettacolo televisivo).

Ma tale condizione di privilegio rappresenta inoltre e soprattutto un danno per il popolo spettatore, per i fabbricanti di apparecchi televisivi e per la stessa RAI. Infatti la RAI e i fabbricanti di apparecchi televisivi perdono nei cittadini che oggi vedono gratuitamente (o... quasi!) nei bar la televisione, potenziali acquirenti di apparecchi e quindi potenziali abbonamenti. Nè il popolo spettatore potrebbe aspirare ad una revisione di prezzi dei biglietti in corrispondenza alle disponibilità che esso può destinare alle spese di divertimento (tra il 1955 e il 1956 il prezzo medio di un biglietto cinematografico è passato dalle 142 lire alle 146).

Riteniamo che una efficace e pronta risposta del Ministero delle Finanze alla richiesta di regolamentazione fiscale delle proiezioni televisive negli esercizi pubblici servirebbe, oltre a contribuire ad un miglior gettito tributario e ad un miglior andamento del cinema italiano, a tutelare i legittimi interessi degli esercenti di cinema che, in questa occasione, vanno incontro alle generali esigenze degli esercenti dei pubblici esercizi, che hanno televisori nei loro locali, e potrebbe, andare incontro, se lo si volesse, anche a quelle del pubblico spettatore.

DIREZIONE SBAGLIATA — Il produttore Carlo Ponti (che è separato dalla moglie), in seguito a sentenza di divorzio pronunziata in Messico, ha sposato col rito civile e secondo, le leggi messicane, Sofia Scicolone, detta in arte Sofia Loren. Il regista Roberto Rossellini e l'attrice Ingrid Bergman si sono separati legalmente, rompendo una unione « nata da una irrefrenabile reciproca ammirazione d'arte » e concretamente consolidatasi con la nascita di tre bambini.

Non ci saremmo occupati, in questa sede, di tali dolorosi, drammatici e infelici avvenimenti se le cure apportate alla messa in scena pubblicitaria degli stessi e le grottesche interpretazioni delle scene finali non colpissero, in qualche modo, il cinema italiano. Non vogliamo, quindi, e del resto non sapremmo, giudicare i protagonisti, in quanto essi stessi hanno violentemente sradicato i motivi di bene, in nome dei quali ci chiedevano considerazione. Però, non vogliamo perdere l'occasione di dire ai lettori che a noi è risultato sempre difficile ascoltare certe esortazioni più o meno paternalistiche, in pubblico e in privato, a non approfondire situazioni incresciose, morali ed economiche del nostro cinema, per non avvilirlo nella opinione pubblica, senza avvertire il loro tono falso e senza accorgerci che quelli che ce le rivolgono si muovono ormai abitualmente in una atmosfera falsa e sofisticata.

Ciò che qui conta pertanto è rilevare l'immoralità obiettiva della montatura pubblicitaria e soprattutto chiedersi quanta di questa immoralità sia imputabile ai calcoli di un sistema che anche la stampa talvolta accetta acriticamente, rendendo possibile, proprio per l'accettazione degli stessi, non solo l'offuscamento dell'intelletto ma addirittura la perversione dell'atteggiamento morale. Secondo noi la verità dei fatti va chiarita a proposito ed a sproposito, senza ombra di falsa prudenza e di subordinazione alcuna, a calcoli « realistici » o a esigenze « crisaiole ». La verità va chiarita perchè troppo vasti e troppo profondi sono gli equivoci morali in cui la perversione, propria alla montatura pubblicitaria, fa oggi cadere parte degli uomini di cinema, e troppo vitali sono i gangli della società che essa rende insensibili ai più elementari valori dello spirito. L'insieme degli atteggiamenti, che guidano la vita, debbono muoversi secon-

Nella seconda quindicina di ottobre è stato ospite per alcuni giorni di Roma — in occasione della « prima » del suo film più recente, The Ten Commandments *(I dieci Comandamenti) — il regista Cecil B. De Mille, una delle figure più rappresentative del cinema statunitense, il quale è stato tra l'altro ricevuto dal Capo dello Stato Giovanni Gronchi che l'ha insignito di un'onorificienza al merito della Repubblica Italiana. Nelle ottimistiche dichiarazioni rese alla stampa, De Mille ha rivelato il proposito di mettersi a riposo. Ma c'è da scommettere che tra non molto ritornerà sul* set *e che il suo prossimo film avrà un soggetto biblico. Di* I dieci Comandamenti *si occuperà in sede critica Ernesto G. Laura nel prossimo numero di « Bianco e Nero ».*

do una medesima linea: arte e lavoro e famiglia e onestà, per i responsabili che hanno la testa sul collo, si incontrano. Ed è proprio questo incontro che nel cinema italiano, fatte le debite ed esemplari eccezioni che per fortuna si danno, oggi si realizza assai di rado.

Alla stampa ed a quanti devono, spetta l'oneroso compito di accertare la verità dei fatti e di trasmetterla correttamente per denunziarne la natura, la direzione sbagliata o giusta e gli eventuali sviluppi. Questo e non altro è l'appoggio che il cinema ci deve chiedere. Perchè nel rispetto scrupoloso di tale compito è la condizione per il sorgere di una collaborazione vera, autentica, morale, realmente costruttiva per il cinema italiano.

Il mese

MORAVIA E IL CINEMA — A due redattori dell'Agenzia « Italia », che stanno conducendo un'inchiesta sul cinema italiano, lo scrittore Alberto Moravia ha fatto alcune interessanti dichiarazioni. « Secondo me — egli ha detto — non è questione di idee in quanto queste non sono mai mancate e non mancano. Piuttosto sarebbe ora di parlare del cinema italiano come industria. Il problema, in fondo, è tutto qui. E' un'industria il cinema italiano? Non mi sembra. E' una roulette. C'è chi vince e chi perde, c'è colui che affronta il rischio e chi, dopo il tentativo dell'avventura, si ritrova nel fallimento più completo. Tutti vogliono guadagnare il massimo e nessuno si contenta del margine: si parla il linguaggio delle grandi cifre e di questo passo siamo arrivati agli alti costi, fino al recente paradosso che un film di produzione italiana doveva almeno costare 600 milioni. Da noi, a differenza delle altre cinematografie, i produttori, gli attori e, negli ultimi tempi, anche i registi hanno smarrito del tutto il senso dei limiti discreti e chi praticamente ha subito le conseguenze di questa isterica forma di « divismo finanziario » è stato — e non poteva essere diversamente — il cinema. La gente del nostro cinema, quella che dovrebbe sentire la responsabilità diretta del film, come appunto il produttore, l'attore e il regista, ha finito col salire una scala troppo alta e quando è riuscita a raggiungere l'apice si è trovata sull'orlo del vuoto sottostante. Si parli pure di idee nuove, di soluzioni più valide sul piano artistico, eccetera, ma prima di tutto — vorrei dire ai nostri tutori cinematografici — sappiate che il cinema è un'industria e come tale dev'essere organizzata e consolidata. Le idee non c'entrano quando si tratta di impiegare dei capitali destinati a produrre certi redditi. Questa è un'operazione puramente commerciale che vale anche per il cinema e — a mio avviso — dovrebbe articolarsi così la nostra produzione. Poi vengono le idee, ed allora, una volta acquistata una certa solidità alla base, concreta e non aleatoria, sicura e non incerta, riuniamoci e parliamo di idee.

« Sul piano della concretezza — ha precisato Moravia — la soluzione dovrebbe essere una: il film a basso costo. Diminuendo i costi, si è in grado di raddoppiare la produzione. Potrebbe essere di ciò un eloquente esempio la cinematografia giapponese che raggiunge una produzione annua di circa 300 film, una quota cui i giapponesi sono pervenuti, grazie ai limiti di costi di cui abbiamo parlato precedentemente. Questo, mi sembra, è il motivo principale che ha disgregato la cinematografia italiana sul piano dell'industria. Per quanto concerne le idee, posso affermare che esistono validi scrittori cinematografici cui certamente non fa difetto la capacità di invenzione. Comunque, credo che oggi il cinema dovrebbe guardare maggiormente alla realtà che viviamo. Non che si debba ritornare al neorealismo, ormai scaduto e per altro da ritenersi una maniera di raccontare come le altre esistenti, ma piuttosto che si realizzino film più credibili e più vicini alla vita di tutti i giorni ».

Secondo Moravia il cinema potrebbe accostarsi di più alla letteratura e a questo proposito lo scrittore ha così proseguito: « Il cinema non ha attinto molto alla letteratura e quando l'ha fatto, nei sporadici incontri del dopoguerra, ha dato risultati poco felici se non addirittura negativi. Se tuttavia questi incontri non sono frequenti, la ragione è da ricercarsi nella diffidenza che registi e produttori nutrono verso la letteratura. Esiste quasi una forma di gelosia fra scrittore e regista, per cui quest'ultimo ha sempre timore di essere soverchiato dal primo e di conseguenza lo evita. I grandi registi, ovviamente, scrivono di proprio pugno le storie dei loro film e la letteratura, che in certo senso potrebbe offrire un notevole contributo al cinema sta a guardare. Esistono infiniti libri degni di essere portati sullo schermo, come esistono scrittori che possiedono una vera e propria fucina di idee nuove e senz'altro dignitose: ma il problema che rimane insoluto è sempre lo stesso: dov'è il cinema ».

* * *

CALENDARIO E REGOLAMENTO DELLA XIX MOSTRA DI VENEZIA — La Biennale di Venezia indice per il 1958 le seguenti manifestazioni cinematografiche:

XIX Mostra internazionale del film a soggetto, di lungo metraggio, che si svolgerà dal 24 agosto al 7 settembre;

IV Mostra internazionale del libro e del periodico cinematografico, che si svolgerà dal 15 agosto al 15 settembre;

II Mostra internazionale del film sull'arte, che si svolgerà dal 13 al 15 giugno, in coincidenza con l'inaugurazione della XXIX Biennale d'arte figurativa;

X Mostra internazionale del film per ragazzi, che si svolgerà dal 19 al 29 giugno;

IX Mostra internazionale del film documentario e del cortometraggio, che si svolgerà dal 19 al 29 giugno;

III Rassegna internazionale del film scientifico-didattico, che si svolgerà dal 30 ottobre al 4 novembre, presso l'Università di Padova.

REGOLAMENTO DELLA XIX MOSTRA INTERNAZIONALE DEL FILM A SOGGETTO.

Art. 1 — La XIX Mostra internazionale del film a soggetto ha per scopo: di segnalare, con solenne pubblico riconoscimento, le opere il cui valore sia tale da testimoniare un reale progresso

della cinematografia quale mezzo di espressione artistica; di far conoscere la produzione cinematografica mondiale e favorire, tramite questa, la conoscenza e l'incontro fra i popoli; di contribuire alla diffusione della cultura e dell'arte cinematografica; di facilitare lo sviluppo della produzione cinematografica e lo scambio dei film sul piano internazionale.

Art. 2 — La XIX Mostra internazionale del film a soggetto, di lungo metraggio, si svolgerà dal 24 agosto al 7 settembre 1958. In corrispondenza alle finalità indicate all'art. 1 del presente Regolamento, essa si articolerà nelle seguenti sezioni:

a) d'Arte Cinematografica;
b) Informativa;
c) Culturale;
d) Commerciale.

La Direzione della Mostra, attraverso gli organi ufficiali competenti, provvederà a notificare il presente Regolamento ai Governi dei Paesi produttori di film.

I - Sezione d'Arte cinematografica

Art. 3 — Le opere che saranno presentate in competizione nella Sezione d'Arte cinematografica dovranno essere tali da testimoniare un reale progresso della cinematografia come mezzo di espressione artistica, non dovranno essere state presentate, in concorso, ad altre manifestazioni cinematografiche a carattere internazionale, e saranno scelte dalla Commissione della Mostra in collaborazione con gli organismi competenti di ciascun Paese. Il numero delle opere ammesse non potrà essere superiore ai quattordici film.

Art. 4 — Il Commissario straordinario della Biennale, su proposta della Sottocommissione ordinatrice, nominerà la Commissione prevista dall'art. 3 del presente Regolamento e ne fisserà i compiti con apposita deliberazione. La Commissione sarà presieduta dal Direttore della Mostra e terminerà i suoi lavori il 15 giugno 1958.

Art. 5 — La Commissione è impegnata al segreto sui lavori relativi alla scelta dei film. Le decisioni finali relative ai film scelti saranno comunicate al termine dei lavori.

Art. 6 — La Giuria sarà nominata dal Commissario straordinario della Biennale, su proposta della Sottocommissione ordinatrice della Mostra, fra gli esponenti dell'arte e della cultura cinematografica.

Art. 7 — La Giuria attribuirà, con relazione motivata, il Gran Premio « Leone d'oro di San Marco » al miglior film presentato in concorso, e i premi: Coppa « Volpi di Misurata » per la migliore interpretazione maschile, e Coppa « Volpi di Misurata » per la migliore interpretazione femminile. Potrà assegnare inoltre un premio, denominato « Premio speciale della Giuria », al film che presenti qualità di originalità e di novità sia nel soggetto che nella realizzazione. A ciascun film partecipante verrà rilasciato un diploma d'onore della XIX Mostra.

II - Sezione Informativa

Art. 8 — La Sezione Informativa è riservata alla presentazione di film che rivestano particolare importanza ai fini di una più vasta conoscenza della produzione cinematografica dei diversi Paesi.

Art. 9 — Ogni Paese produttore di film potrà iscrivere alla Sezione Informativa un solo film. La Direzione della Mostra si riserva il diritto di invitare altri film, al di fuori dei film segnalati, in numero non superiore a un terzo del totale dei film presentati. La eventuale scelta dei film da invitare sarà fatta dal Direttore d'intesa con la Commissione della Mostra e con gli organismi competenti dei Paesi interessati.

Art. 10 — Ciascun Paese dovrà comunicare alla Direzione della Mostra, tramite i propri organismi competenti, il titolo del film che intende presentare alla Sezione Informativa, entro e non oltre il 31 agosto 1958. La documentazione completa relativa al film, con la trama del soggetto nella versione italiana, o francese, o inglese, dovrà pervenire alla Direzione della Mostra, corredata del necessario materiale fotografico, entro il 15 giugno 1958.

Art. 11 — Ciascun Paese è libero nella scelta dell'opera da inviare a condizione che il film presentato risponda alle finalità previste all'art. 8 del presente Regolamento. Ogni eventuale deroga alle condizioni di cui sopra è di esclusiva competenza del Commissario Straordinario della Biennale, su proposta del Direttore della Mostra.

III Sezione Culturale

Art. 12 — La Sezione Culturale della XIX Mostra è riservata alle Mostre retrospettive a carattere storico e alle « personali » di film.

Art. 13 — L'organizzazione di questa Sezione è di competenza della Direzione della Mostra, in collaborazione con gli organismi competenti.

Art. 14 — Un diploma d'onore della Mostra sarà rilasciato agli organismi che avranno dato la loro collaborazione per la realizzazione delle Mostre Retrospettive.

IV - Sezione Commerciale

Art. 15 — La Sezione Commerciale è riservata alle proiezioni di film per le categorie professionali della produzione, della distribuzione e dell'esercizio cinematografico.

Art. 16 — L'organizzazione della Sezione Commerciale è curata dalla Mostra in collaborazione con gli organi competenti.

V - Disposizioni generali

Art. 17 — Le Nazioni alla cui produzione appartengono i film partecipanti a una, o più, Sezioni della XIX Mostra sono invitate ad inviare un loro delegato alla Mostra.

Art. 18 — Le copie dei film partecipanti alle diverse Sezioni della XIX Mostra, munite di sottotitoli in lingua italiana o francese, dovranno pervenire alla Mostra internazionale d'arte cinematografica — Palazzo del cinema al Lido — entro le ore 24 del 31 luglio 1958, qualunque sia la data di spedizione. Qualora la copia del film non giungesse entro i termini indicati, perderà il diritto alla programmazione.

Art. 19 — I film partecipanti saranno proiettati nel Palazzo del cinema e nell'Arena del palazzo del cinema. Potranno inoltre essere successivamente presentati nel territorio di Venezia in spettacolo popolare o culturale.

Art. 20 — Il programma generale e l'ordine delle programmazioni è di esclusiva competenza della Direzione della Mostra.

Art. 21 — Tutti i film dovranno essere indirizzati alla Mostra d'Arte Cinematografica, a Venezia, per poter usufruire della temporanea importazione. Le spese di assicurazione e di trasporto dei film dal Paese di origine al momento della conse-

gna alla Mostra e dal momento in cui questi film vengono riconsegnati per il ritorno alla Dogana di Venezia, sono a carico dei proprietari. La Mostra provvederà alle spese di assicurazione contro l'incendio e la distruzione dei film, esclusivamente per il periodo della loro giacenza presso la Mostra stessa e non risponderà dei danni causati dalla ordinaria usura.

Art. 22 — La Mostra sarà grata ai produttori dei film premiati o presentati che vorranno lasciare una copia del loro film in dono o in deposito permanente all'Archivio della Mostra.

Art. 23 — L'invio dei film da parte dei Governi, Associazioni o singoli produttori, significa piena accettazione delle norme del presente Regolamento.

Art. 24 — Su eventuali casi controversi e per quanto non previsto dal presente Regolamento, è competente il Commissario Straordinario della Biennale, di intesa con il Direttore della Mostra.

La Direzione della Mostra, nel render noto — per esigenze tecniche — il testo del nuovo Regolamento, tiene a dichiarare di aver tenuto conto, nei limiti del possibile, dei suggerimenti forniti in merito dalla F.I.A.P.F. stessa.

Con deliberazione in data 18 novembre, il commissario della Biennale di Venezia senatore prof. Giovanni Ponti ha confermato nell'incarico di direttore della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, per il 1958, il dott. Floris Luigi Ammannati. Con successiva deliberazione, su proposta del direttore della Mostra, il sen. Ponti ha confermato capo Ufficio stampa della Mostra di Venezia il collega Mario Natale.

* * *

NOVITÀ PER CANNES 1958 — Due modifiche essenziali sono contenute nel regolamento dell'undicesima edizione del Festival internazionale cinematografico di Cannes, che si terrà dal 2 al 18 maggio. La prima modifica prevede che, a partire da quest'anno, ciascun Paese non potrà presentare al Festival di Cannes più di un film di lungometraggio ed uno di cortometraggio. Nel caso in cui un Paese rinunciasse a presentare il lungometraggio avrà la facoltà di presentare un secondo cortometraggio. Salvo deroga, sono ammessi nella categoria « cortometraggi » i film la cui durata di proiezione non superi i 35 minuti. Il Consiglio di amministrazione si riserva di invitare, al di fuori di questo contingente, opere che presentino un eccezionale interesse. La seconda novità prevede che ciascun Paese deve essere rappresentato da un unico delegato ufficiale accreditato presso il presidente dell'Associazione francese del Festival internazionale del film. Solo questo delegato ufficiale sarà competente a trattare tutti i problemi relativi alla partecipazione del suo Paese. Quanto alla Giuria, non sarà seguita la formula dell'anno scorso, adottata in via eccezionale per il decimo anniversario del Festival. Essa sarà formata di undici membri: secondo alcune informazioni, sei stranieri e cinque francesi, o sette stranieri e quattro francesi. Il nuovo regolamento è stato preparato dal comitato organizzatore del Festival attraverso il lavoro di varie sottocommissioni, ciascuna delle quali è stata incaricata di studiare un particolare problema. L'articolo 1) afferma: « Il Festival internazionale del film, in uno spirito di amicizia e cooperazione universale, ha per oggetto di favorire l'evoluzione dell'arte cinematografica, la conoscenza reciproca delle opere di qualità e lo sviluppo dell'industria del film nel mondo ».

* * *

CASTELLO E CHIARINI « PREMI NAPOLI » PER LA CINEMATOGRAFIA — La giuria del Premio Napoli per la cinematografia, presieduta dall'avv. Eitel Monaco e composta da Goffredo Lombardo, Roberto Minervini, Antonio Petrucci e Vittorio Ricciuti, ha concluso nei giorni scorsi i suoi lavori per l'assegnazione dei premi per il 1957. Quanto alla prima sezione per la migliore opera di storia, critica, tecnica ed estetica cinematografica, la giuria ha rilevato con vivo compiacimento che il numero e l'importanza delle opere presentate hanno dimostrato il crescente interesse nel campo della letteratura, critica e storica, per lo sviluppo delle attività cinematografiche. Essendo previste varie categorie di opere letterarie, la giuria ha deliberato di assegnare due distinti premi ex aequo: uno all'opera di carattere storico « Il divismo, mitologia del cinema » di Giulio Cesare Castello e l'altro, per la critica, all'opera « Panorama del cinema contemporaneo » di Luigi Chiarini, edita recentemente nella Collana di studi e ricerche del Centro sperimentale di cinematografia. Per i documentari sono stati premiati Piero Girace e Domenico Paolercio per *Viaggio ad Anacapri* e Vittorio Sala per *Capodimonte*.

* * *

LA MORTE DI LOUIS MAYER - Louis B. Mayer, pioniere del cinema, produttore fra i più famosi e fondatore, insieme con Loew e Goldwyn, della « Metro Goldyn Mayer », è morto il 29 ottobre al « Medical Center » di Los Angeles. Aveva 72 anni. Con L. B. Mayer è scomparso, uno dei personaggi più influenti del mondo del cinema. La sua fama di pioniere dell'industria cinematografica è stata pari a quella che gli ha procurato il suo formidabile fiuto nella scelta e nel lancio di attori ed attrici e la sua capacità di realizzare guadagni eccezionali. Era nato a Minsk in Russia. Aveva tre anni quando la sua famiglia lasciò l'Europa per recarsi nel nuovo mondo e la prima tappa fu il Canadà. Negli Stati Uniti dove Mayer doveva rivelarsi e imporsi, la sua famiglia si trasferì nel 1907. Fu appunto in quell'anno che il giovane Mayer acquistò ad Haverhill, nel Massachussets, una sala cinematografica. Fu l'inizio di una strepitosa carriera. Poco tempo dopo acquistò altri quattro cinema e affamato com'era di sempre nuovi film per i suoi locali, egli tentò di trasformarsi in produttore. I primi passi furono stentati: ma nel 1915 fu uno dei fondatori della « Metro Pictures Corporation » e, due anni dopo, si trasferì ad Hollywood. L'atto di nascita della « Metro-Goldwyn -Mayer » è del 1924, quando la « Louis B. Mayer Productions » si associò con Marcus Loew e Samuel Goldwyn. Fu Mayer a scoprire e a lanciare Norma Shearer, Greta Garbo, John Gilbert, Lon Chaney, Nelson Eddy, Jeanette MacDonald, Clark Gable, Greer Garson, Joan Crawford, James Stewart, Spencer Tracy, Katarine Hepburn, Robert Taylor, Walter Pidgeon, Lana Turner, Hedy Lamarr, Esther Williams e numerosi altri astri di prima grandezza del firmamento cinematografico.

Vita del C.S.C.

Nella seconda metà di ottobre si sono svolti al Centro sperimentale di cinematografia gli esami di concorso per l'ammissione ai corsi professionali per le sezioni di regia, recitazione, ottica, fonica e scenografia. In precedenza si erano riunite al Centro le commissioni di pre-selezione per giudicare, sulla base delle domande e delle documentazioni presentate, della idoneità o meno dei candidati all'ammissione agli esami. Esse erano presiedute dal direttore del Centro dott. Leonardo Fioravanti e composte: *per la regia e la scenografia*: dott. Guido Cincotti, arch. Virgilio Marchi, dott. Fausto Montesanti; *per la recitazione*: dott. Guido Cincotti, dott. Angelo D'Alessandro, dott. Fausto Montesanti; *per l'ottica e la fonica*: dott. Guido Cincotti, Romano Mergè.

Le commissioni di esame, nominate dal presidente del Centro e presiedute dal direttore, erano state così formate: *per la regia*: Giulio Cesare Castello, Luigi Comencini, Angelo D'Alessandro, Fausto Montesanti, Antonio Petrucci, Giorgio Prosperi, Maria Rosada, Guido Cincotti (segretario); *per la recitazione:* Guido Cincotti, Orazio Costa, Elena Da Venezia, Raja Garosci, Alberto Lattuada, Renato Mangini, Carlo Nebiolo, Domenico De Gregorio (segretario); *per l'ottica e la fonica*: Antonio Appierto, Libero Innamorati, Guido Marpicati, Romano Mergè, Lamberto Prioreschi, Gaetano Ventimiglia, Guido Cincotti (segretario); *per la scenografia*: Livio Luppi, Alessandro Manetti, Virgilio Marchi, Fausto Montesanti, Antonio Valente, Francesco Paolo Volta, Domenico De Gregorio (segretario). Agli esami hanno assistito, in rappresentanza del consiglio direttivo, Alessandro Blasetti e Attilio Riccio. I provini di recitazione sono stati realizzati a cura di Antonio Petrucci.

Per la sezione di regia erano pervenute venti domande di candidati italiani e nove di candidati stranieri. I posti messi a concorso erano tre per italiani e due per stranieri. La commissione di pre-selezione aveva ammesso agli esami orali dieci candidati italiani e otto stranieri. Mentre per gli stranieri l'esame si è limitato alla prova orale, per gli italiani esso prevedeva anche due prove scritte, di sceneggiatura e di critica cinematografica. A tali prove sono stati ammessi i sette candidati che avevano superato le prove orali. Sulla base di una valutazione singola riguardante lo *short* presentato, la prova orale e le due prove scritte, nonchè di un giudizio complessivo sulla personalità del candidato, la commissione, dopo approfondita discussione, ha fissato all'unanimità delle graduatorie di merito che hanno visto designati quali vincitori del concorso i candidati italiani Fernando Morandi, Marcello Ugolini e Benito Buoncristiani; e gli stranieri Yang Don Goon e Pablo Cabrera Ramirez. Successivamente il consiglio direttivo ha elevato a quattro il numero di posti per il corso di regia ed è stato così ammesso al Centro anche il candidato Giuseppe Ferrara. Lo stesso è avvenuto per i posti a disposizione per candidati stranieri elevati da due a tre ed è stato quindi ammesso l'inglese Anthony William West.

Per la sezione di recitazione erano pervenute complessivamente 202 domande; i posti messi a concorso erano dodici. La commissione di pre-selezione aveva ammesso agli esami orali 76 candidati dei quali 36 hanno superato la prova orale e sono stati ammessi al provino. Sulla base di una valutazione riguardante la preparazione culturale dei candidati, l'attitudine alla recitazione rivelata sia nelle prove sul palcoscenico che nel provino, e di un complessivo giudizio sulla personalità dei candidati stessi, la commissione ha designato quali vincitori del concorso: al primo posto ex aequo le signorine Maria Cappellini, Carla Gravina e Rosalba Neri; al quarto posto ex aequo Giampietro Bugli, Claudia Cardinale, Enrico Salvatore, Bruno Scipioni, Daniela Surina e Maria Teresa Tommassoni; al decimo posto ex aequo Maria Teresa Di Pompeo, Paola Petrini e Giancarlo Tayo. Successivamente, la commissione, in considerazione delle non mediocri attitudini e possibilità riscontrate anche nei candidati risultati primi fra i non vincitori, ha proposto al consiglio direttivo del Centro di elevare il numero dei posti da dodici a sedici e di ammettere i candidati: Nicola Piscitelli, Corrado Zingaro, Maurizio Gueli e Angela Portaluri.

Per la sezione di ottica i posti messi a concorso erano tre per candidati italiani e due per stranieri. Vincitori del concorso sono risultati gli italiani Alberto Papafava, Luciano Graffigna e Sarnedo Varaschini C.F., oltre a Mario Pastorini ammesso dopo l'aumento del numero dei posti da tre a quattro; inoltre gli stranieri Angelo Fortunas e Demetrio Carambelas.

Per la sezione di scenografia, dopo una valutazione singola riguardante lavori presentati, le tre prove scritte cui i candidati sono stati sottoposti e il successivo esame orale, la commissione ha designato vincitori gli italiani Antonio Visone e Gualtiero Valdessarini e il vietnamese Thiet Huynh Trung.

In concomitanza con gli esami di ammissione al primo anno ha avuto luogo la sezione autunnale di esame per il passaggio al secondo anno e per il conseguimento del diploma. Sono stati ammessi al secondo anno, per la sezione di recitazione: Maria Luisa Crescenzi, Massimo Saverio Pagniutti, Roberto Palonghi, Enrico Pianori e Franco Pieri. Hanno conseguito il diploma di regia Silvio Maestranzi ed Eric Andrews; di ottica Marco Sampietro.

Le lezioni regolari per il nuovo Anno accademico hanno avuto inizio il 14 novembre.

* * *

ACCORDO C.S.C. - CENTRO SUSSIDI AUDIOVISIVI — Fra il direttore del Centro nazionale sussidi audiovisivi e il presidente del Centro sperimentale di cinematografia prof. Michele Lacalamita, è intervenuto un accordo per una proficua collaborazione sul piano culturale. Tale collaborazione, iniziata già l'anno scorso in qualche Centro, quest'anno sarà estesa, allo scopo di dare appoggio e incremento ai Corsi di cultura cinematografica per gli insegnanti e scolari che dovranno tenersi presso tutti i Centri provinciali. In base a questi accordi, la Cineteca Nazionale del Centro sperimentale potrà Corsi e d'altra parte «Bianco e dare un valido contributo ai vari Nero» sarà diffusa nelle sedi provinciali.

Chiesa, cattolici e cinema

di MICHELE LACALAMITA

Un dato che caratterizza gli avvenimenti del ventesimo secolo è la presenza della Chiesa, con il suo insegnamento e la sua opera, tra le forze che difendono la libertà come un bene essenziale per la vita dei singoli, dei gruppi e dei popoli. Per ciò la Chiesa da tempo non solo rivendica la libertà per i cristiani perseguitati, ma — in una più universale assunzione di responsabilità — si oppone strenuamente a qualsiasi conculcazione dei diritti naturali della persona. Per ciò essa fronteggia oggi la dittatura comunista, con la stessa fermezza con cui ieri fronteggiò quella nazista. Per ciò non vi è parte del mondo o campo dell'attività umana in cui essa non intervenga con vigile cura per orientare, ammonire e confortare gli spiriti, aiutando non di rado anche materialmente coloro che l'oppressione ha gettato in stato di umiliazione e di inferiorità. La stessa storia del cinema italiano, sia pure nel suo ristretto ambito, deve registrare questa presenza liberatrice e costruttiva della Chiesa. Infatti quando Roma si trovava sotto l'occupazione tedesca e Cinecittà era ridotta ad un campo profughi, quando i mezzi di produzione erano distrutti o dispersi e gli uomini di cinema seminascosti o impauriti, fu la Chiesa, attraverso la coraggiosa operosità delle sue organizzazioni, a offrire asilo in via della Conciliazione, per incontri di lavoro, a registi, sceneggiatori e attori (Rossellini, De Sica, Zavattini, Blasetti, D'Angelo, eccetera), a trasformare in stabilimenti di fortuna alcuni ambienti parrocchiali ai Santi Cosma e Damiano e a San Saturnino e ad attrezzarne altri nelle aule dell'antico Tiro a segno.

Non manca, tuttavia, neppure nel mondo del cinema, chi sostiene che l'opera della Chiesa, la sua lotta e il suo appello alla

libertà hanno un dubbio significato, perchè essa si proclama detentrice della "verità" e intollerante verso l'errore. Così, qualche critico laicista e qualche critico marxista hanno argomentato, in occasione della emanazione della Enciclica "Miranda Prorsus", che i cattolici operanti nel mondo del cinema non possono essere persuasi sostenitori dell'arte e dei valori specifici della cultura, perchè la loro stessa lealtà religiosa li dovrebbe indurre a concepire tali valori come strumenti di potere politico. Il fine insomma della "Miranda Prorsus" sarebbe, secondo costoro, nient'altro che la costituzione in Italia di un regime di privilegio per la Chiesa in fatto di tecniche audio-visive. Questa interpretazione, viziata fino in fondo dallo spirito di polemica, è del tutto infondata. E tale rimane anche se al al suo diffondersi ha contribuito non poco la contro-polemica di qualche laico cattolico che, troppo semplicista o troppo zelante, non ha saputo o non ha voluto fare le debite distinzioni tra l'Enciclica "Miranda Prorsus", che è magistero della Chiesa, e le sue opinioni private di uomo abbarbicato alla conservazione di privilegi contingenti e materiali ormai, e per fortuna, in corso di frantumazione.

Il fatto è che la maggior parte di coloro che discorrono e polemizzano, laicisti, marxisti, e anche qualche laico cattolico, sulle relazioni fra Chiesa cattolica ed attività private e pubbliche degli uomini, non tiene presenti taluni caratteri fondamentali della Chiesa medesima e del Papato, suo organo supremo condizionante il comportamento di tutto l'organismo, e del suo Magistero, sicchè noi dobbiamo, purtroppo, constatare con Luigi Salvatorelli che "l'ignoranza di cose ecclesiastiche è, nei tempi recentissimi, piuttosto cresciuta che diminuita". E non solo l'ignoranza di cose ecclesiastiche, ma è cresciuta anche quella di cose storiche, poichè il riaccendere, in occasione della recente Enciclica, polemiche intorno ai massimi temi che il rapporto Stato-Chiesa investe per ridurle poi semplicisticamente ad un acritico e dommatico processo alla Chiesa, significa per lo meno dimenticare che, non sopportando il mondo laico una definizione univoca riassumibile nello Stato e nei valori di cui questo è portatore, vengono a cessare le stesse premesse per una discussione corretta; e significa inoltre sottovalutare i complessi problemi storici che angustiano ogni generazione e la Chiesa stessa nella ricerca di una coordinazione tra spirituale e temporale.

Il Regno di Dio si presenta al cristiano su un duplice piano: quello della fase storica e temporale della Chiesa e quello del suo

termine beato nella Chiesa trionfante. La differenza specifica tra la vita storica nel mondo della Chiesa e la sua vita eterna oltre il mondo è data proprio dalla compresenza, nel momento storico, di membri buoni e cattivi, i quali ultimi restano membri anche se interiormente indegni e destinati alla espulsione finale (nella Chiesa trionfante invece solo i giusti possederanno il Regno). Non c'è quindi da scandalizzarsi di fronte alle reali o presunte miserie e colpe che gravano sui cristiani operanti nel mondo, o da farne quasi un demerito a Dio e alla sua Chiesa. Si tratta di una situazione dolorosa, ma preannunziata dal Vangelo, idonea a promuovere l'umiltà dei giusti ed a richiamare alla vita gli indegni (e, comunque, mai a giustificare i pretesti o i movimenti dell'orgoglio!).

La Chiesa è tuttavia il Regno di Dio e rappresenta, pur sulla terra tra le cose e le competizioni umane, gli interessi di Dio, e insegna che c'è un ordine tra i valori e una subordinazione. Ora, la presenza della Chiesa nel mondo storico è precisamente per questo: richiamare e indirizzare gli uomini « a quella supremazia del divino, che non misconosce nè distrugge alcun valore ma tutti li coordina »; *affermare ad ogni istante che "sarebbe follia violare un ordine di valori che nasce dalla sostanza stessa delle cose". Effettivamente, quindi, la Chiesa rivendica un diritto supremo e sovrano d'intervento su tutta la vita e su tutte le azioni umane, pur avvertendo che tale intervento è rispettoso d'ogni altro giusto diritto, e che ha per unico fine di condurre gli uomini, oltre l'agitato corso terreno, al porto della vita eterna. E' questa la rivendicazione che turba chi chiude il concetto della vita e della storia nei confini della natura o, comunque, non aderisce alla Rivelazione, e che lo spinge a polemizzare con la Chiesa, colpevole di "imporre le sue finalità". In realtà, la difesa della libertà e della tolleranza condotta da questi polemisti rischia continuamente di capovolgersi in posizione illiberale e intollerante nella misura in cui, pur proclamando a parole la libertà per tutti, la nega ai credenti, riducendo la religione ad un fatto puramente "interiore", e giocando ambiguamente sul significato di questo aggettivo. Infatti, che la religione operi nell'intimo è verissimo, ma che l'ispirazione interiore debba precludersi ogni sviluppo attivo, che debba limitarsi ad un misterioso rapporto tra l'uomo e Dio senza provocare alcun orientamento delle opere umane le quali* tutte *hanno risonanza sociale, è una pretesa di cui il semplice buon senso dovrebbe mostrare l'assurdità.*

La libertà del cattolico fa perno su due realtà fondamentali: prima, l'interiorità del Magistero della Chiesa, che non s'impone con la forza di rivoluzioni o di eserciti, di carceri o di lusinghe, ma ha per unica sua arma la parola di Dio; seconda, la coscienza non incrinata nè compromessa dell'uomo cattolico. Un siffatto discorso resta incomprensibile sostanzialmente a chi, amico o avversario, seguita ad utilizzare la etichetta di cattolico a scopi estranei ad essa o a concepire la religione esclusivamente sotto l'aspetto esteriore, per cui il laico non è altro che l'esecutore materiale di prescrizioni giunte dall'alto. Diviene invece comprensibile non appena si sia assimilato il concetto del Regno come semente e come lievito. L'insegnamento della Chiesa non è per il fedele un comando militaresco che impone la obbedienza formale sotto gli occhi della Gerarchia, salvo poi a fare quel che ci piace in libera uscita; ma è un principio vitale che deve svilupparsi. Spetta al cristiano svolgere il principio nelle opere della vita. Gli spetta, e deve essere sollecitata in lui ed egli deve coltivare in se stesso una creatività originale e quindi una libera responsabilità, sia nella vita privata che in quella pubblica, in qualsiasi professione, compresa quella del cinema. Ciò costituisce senza dubbio un rischio, ma non c'è salvezza senza rischio; e del resto, c'è la presenza continua della Chiesa ad ammonire: non però mai nel senso di sostituirsi alla libertà dei singoli, ma nel senso di rivolgerla alla ricerca di soluzioni migliori. Non si pensi pertanto che manchi la responsabilità cristiana dove non intervenga la direttiva: è la libertà del cristiano in tal caso che deve orientarsi e decidere secondo i principi fondamentali del cristianesimo, in spirito d'autonomia fedele, che è la fedeltà più meritoria e feconda perchè libera.

* * *

Pio XII, proprio in virtù del diritto supremo e sovrano d'intervento della Chiesa su tutta la vita e su tutte le azioni umane, sin dall'inizio del suo Pontificato, caratterizzava, nella lettera enciclica "Summi Pontificatus", la sua missione soprattutto come missione del Maestro che avrebbe provveduto a una presa di posizione dottrinale completa contro gli errori del presente e intorno alle questioni dello sviluppo integrale della persona, della società, della vita e del mondo, alla luce della quale non solo tutti i cattolici, ma anche e sempre più, tutti gli uomini di buona volontà avrebbero

potuto affrontare la soluzione dei gravi e complessi problemi della nostra epoca. Un Magistero, quindi, dilatato a una visione integrale, assolutamente universale; e, nello stesso tempo, sollecito ad essere presente a tutto e a tutti. Non ci sono aspetti della vita della Chiesa universale e dell'umanità, non ci sono problemi dai più scientificamente complessi ai più "domestici", che non si siano offerti alla sua meditazione e che non abbiano avuto da lui una parola di illuminazione. Per queste caratteristiche il giudizio magisteriale di Pio XII è apparso anche ai non credenti "la espressione più alta della coscienza storica del mondo intero".

Tra i problemi della attività umana vi sono anche i problemi del cinema. E Pio XII al cinema, a questa nuova e suggestiva umana esperienza, ed alla sua positiva funzione di elevazione, di educazione e di miglioramento dell'umanità, dopo averne accennato in varie occasioni, ha dedicato due organici discorsi, pronunziati nelle udienze concesse ai rappresentanti dell'industria cinematografica il 21 *giugno e il* 28 *ottobre* 1956, *e la lettera enciclica "Miranda Prorsus" dell'*8 *settembre* 1957. *L'Enciclica è divisa in tre parti, riguardanti il cinema, la radio e la televisione; precedute da una parte generale e concluse da una parte finale. Il giudizio che il Pastore supremo esprime sulle tecniche audio-visive è essenzialmente religioso e riguarda l'uso che si fa delle stesse nel mondo intero, in rapporto al disegno del Creatore. C'è in questo giudizio una valutazione altissima delle umane capacità e, nello stesso tempo, c'è la sollecitazione rivolta ai cattolici e a tutti gli uomini di buona volontà a porsi con fiduciosa speranza e con chiarezza di fronte alle proprie specifiche responsabilità. "La vera libertà — dice il Papa — esige il saggio uso e la diffusione di quei valori i quali contribuiscono all'umano perfezionamento".*

L'Enciclica "Miranda Prorsus" giudica il costume. Non nega la soggettiva spontaneità ed autonomia dell'artista e dell'arte e, perciò, del giudizio sull'arte stessa, ma addita la necessità che l'arte, specie un'arte spettacolare, cioè pubblica, come il cinema, sia rispettosa della dignità dell'uomo. Non si pongono, quindi, nell'Enciclica "ulteriori strettoie per l'arte cinematografica" all'infuori di quelle intraviste per pregiudizio e denunciate con leggerezza da qualche polemista; ma ai registi, ai critici, ai produttori, agli esercenti, persino agli attori (da tanti, soprattutto in Italia, usati come

passive pedine di scacchiera!) e a quanti partecipano alla creazione delle opere cinematografiche, dal Pastore della Chiesa vengono additate "vie nuove e luminose", impegni più rigorosi e costruttivi. Si aggiunga infine che nell'Enciclica sono sottolineate le premesse per la ricerca di un tipo di giudizio critico in cui valori artistici, culturali e morali siano unitaramente compresi e resi manifesti. Soltanto una grave incomprensione del senso più vero ed autentico dell'insegnamento pontificio, quindi, può indurre a equivocare la natura ed il fine di questo documento nei termini ricordati in principio. Ma, su questo punto, è forse inutile insistere oltre.

L'insegnamento pontificio relativo al cinema si svolge, a partire dal 29 giugno 1936, su quattro organiche direttrici. La prima è nell'affermazione della fondamentale bontà del cinema, da rendere, sempre più e sempre meglio, positivo veicolo "di elevazione, di educazione e di miglioramento dell'umanità". La seconda sottolinea la necessità di costituire un argine difensivo contro l'azione dannosa di certo cinema, diffuso senza riguardo ai canoni della verità e della legge morale. La terza postula una organizzazione positiva del cinema da parte di iniziative cattoliche o cattolicamente ispirate. La quarta sollecita la presenza qualificata e la più ampia e leale collaborazione dei cattolici sul piano culturale, artistico e morale per la realizzazione dei film e per la critica cinematografica.

Il cinema è divenuto un elemento troppo importante nell'attuale civiltà perchè si possa non tenerne conto. Anche a proposito di cinema si pone pertanto per i cattolici il dilemma "o con Dio o con Mammona". Tra i numerosi sostenitori del cinema come "strumento di verità e di bene", non è mancato nè manca qualche accanito sostenitore della necessità di abbandonare il cinema come "inequivocabile" pertinenza di Mammona. La realtà è che il cinema si presenta contemporaneamente come un veicolo formidabile e suggestivo di cultura, di idee, e di espressione artistica, vale a dire come un fatto culturale complesso, che può affermare sia la verità che l'errore. Ad esso, come ad ogni umana nuova esperienza, va fatto decorosamente e ragionevolmente posto. E' partendo da questo punto di vista che la Chiesa ed il suo Pastore hanno rivolto e rivolgono al cinema la loro cura, troncando esitazioni e affermando chiaramente che a risolvere il problema non bastano difese e condanne. L'insegnamento pontificio va pertanto ricordato con partico-

lare attenzione, sopratutto per due motivi: perchè risulta di una attualità assai viva e perchè gli obiettivi in esso indicati non sono ancora stati raggiunti.

* * *

A questo punto bisogna chiedersi quali risoluzioni e quali atteggiamenti pratici, in seguito alle direttive pontificie, sono stati presi, in Italia, da parte dei cattolici.

Il primo impegno è stato ed è l'attività più nota del Centro Cattolico Cinematografico: cioè la classificazione morale dei film, compito questo derivato, in linea diretta, da un espresso mandato del supremo Pastore: "In ogni paese i vescovi creino un ufficio permanente nazionale di revisione, che possa promuovere le buone cinematografie, classificare le altre e far giungere questo giudizio ai sacerdoti e ai fedeli" (Pio XI, "Vigilanti Cura"). Non si tratta di un lavoro facile. Il giudizio pronunziato dall'organo delegato della Chiesa non vuole infatti essere soltanto una difesa passiva nè un intervento dall'esterno per regolare e dosare una forza estranea, nel momento in cui fa il suo ingresso (volta per volta) nell'ambiente cattolico; bensì una valutazione di merito morale che sollecita in tutti i cattolici non solo ma, anche e sempre più, in tutti gli uomini di buona volontà, un cosciente e libero consenso. "Non si perda infatti mai di vista che questa valutazione morale dei film deve normalmente contribuire all'educazione del giudizio dei cristiani. Ora questa, come ogni educazione, implica un affinamento progressivo del senso morale, una ricerca positiva dei più alti valori ed una sempre più sensibile delicatezza dell'apprezzamento. I figli della Chiesa hanno un compito privilegiato da svolgere per difendere e, se occorre, per promuovere i veri valori umani e cristiani dell'arte cinematografica". (Lettera del pro-Segretario di Stato mons. Montini al presidente dell'O.C.I.C., giugno 1954).

Ciò significa che il lavoro delle Commissioni di revisione morale esige l'applicazione di criteri unitari di valutazione morale, estetica e pedagogica; impone uno studio attento e comporta giudizi responsabili di fronte alla Chiesa, ai fedeli e allo stesso sviluppo positivo del cinema; ed è per questo che "le commissioni di revisione, per direttiva del Papa, debbono essere composte di persone competenti per dottrina, prudenza e conoscenza non solo dei problemi religiosi e morali, ma anche di quelli estetici e tecnici del

cinema". Per giunta il numero dei film da valutare di solito è enorme. In Italia, per esempio, la Commissione di revisione visiona, discute e classifica quasi cinquecento film all'anno, tra nazionali ed importati. Testimonianza visibile ed interessante di tale lavoro sono i quaranta volumi del Centro Cattolico Cinematografico, raccolta completa ed unica di tutti i film apparsi sugli schermi nel decorso ventennio, coi relativi giudizi pronunziati. Ma non basta, perchè tali valutazioni che, nei primi tempi, s'indirizzavano più che ad altri ai gestori delle sale cinematografiche di oratori, collegi e scuole cattoliche per una oculata scelta dei film tra quelli che il mercato offriva, oggi, per una più maturata adesione alle direttive pontificie, vengono sempre più largamente partecipate ai fedeli ed opportunamente divulgate ed illustrate, attraverso film-forum, dibattiti, eccetera.

A tutto questo, per avere un quadro completo, occorre aggiungere l'attività dell'O.C.I.C. (Office Catholique International du cinéma), punto d'incontro del Centro Cattolico Cinematografico con le corrispondenti organizzazioni degli altri Paesi, fondato nel 1938. *Tale organismo è presente ai vari festival internazionali, tramite rappresentanti che hanno la possibilità di valutare le più significative espressioni d'arte, di studiare le involuzioni e le prospettive di sviluppo del cinema e di premiare il film più significativo fra quelli che a valori estetici uniscano valori spirituali. Inoltre, nelle molteplici "internazionali" organizzate nel secondo dopoguerra, consente un proficuo scambio delle valutazioni dei film prodotti nei singoli paesi ed affronta organicamente i problemi connessi all'educazione del giudizio degli spettatori.*

Talmente viva è la finalità educativa nella mente e nel cuore del Pastore della Chiesa, da indurlo, nonostante il documentato ed immane lavoro di visione, discussione e classificazione morale compiuto, a raccomandarne una attuazione sempre più completa e perfetta, sottolineando ancora una volta nella "Miranda Prorsus" che "... uno degli scopi principali della classificazione morale è di illuminare la opinione pubblica e di educarla a rispettare e ad apprezzare i valori morali, senza i quali non si può avere nè vera cultura, nè vera civiltà". Perciò, insiste il Papa, i membri della commissione giudicatrice siano "persone di sicura dottrina e di provata prudenza", si preparino al delicato e difficile compito "con appropriato studio". E ritorna anche a sollecitare una più funzionale

organizzazione per la massima diffusione delle segnalazioni motivate affinchè tutti possano facilmente e tempestivamente conoscere tali giudizi. Tale finalità educativa, che non va confusa con i compiti e con la prassi della censura statale, come si fa da certuni con facile e superficiale ironia, mentre tende a sviluppare l'educazione del giudizio critico degli spettatori cattolici, può contribuire validamente al miglioramento qualitativo del cinema italiano, oggi particolarmente sacrificato, in nome di un presunto e mai accertato gusto del pubblico, al cinema più deleterio e insulso, nonchè più immorale.

A chi, quotidianamente ed onestamente, si sforza di individuare le prospettive di affermazione e di sviluppo di un cinema, che tenga conto delle esigenze fondamentali dell'uomo, della sua dignità e del suo diritto all'arte, alla cultura, all'informazione e al corretto divertimento, non possono sfuggire l'importanza e il valore di questo contributo cattolico e della sua potenzialità innovativa.

* * *

Ma gli spettatori non si educano senza la proiezione di film idonei, senza un ambiente appropriato e senza una logica subordinazione dell'interesse finanziario a quello etico. Mossi da tale constatazione, confortati dalla buona esperienza condotta in altri Stati e stimolati, soprattutto, dal reiterato invito del Papa a "promuovere le buone cinematografie", i cattolici italiani dettero inizio all'organizzazione di consorzi di sale, in particolare nel Veneto, in Lombardia e nel Piemonte. Il Centro Cattolico Cinematografico svolse allora una azione di intelligente servizio affinchè fosse garantita alle sale parrocchiali quella funzione educativa per la quale erano sorte. Affrontò pure il problema della diffusione del passo ridotto, in collaborazione con la benemerita Società S. Paolo, sempre per agevolare al massimo l'educazione del pubblico spettatore, attrezzando sale cattoliche, anche laddove vi era penuria di mezzi.

Nel 1951, *fondata dal Centro Cattolico Cinematografico, nasce l'Associazione cattolica esercenti cinema* (*A.C.E.C.*) *che, dopo un quinquennio di sempre meglio coordinata attività, ha moltiplicato il numero delle sale di proiezione* (5930 *per un totale di* 1.247.042 *posti, contro* 10.732 *sale cinematografiche industriali con un totale di* 4.826.110 *posti*). *Ci sono ancora oltre* 1.500 *comuni in Italia completamente sprovvisti di cinema, e l'A.C.E.C. si propone di indi-*

rizzare i suoi sforzi futuri, sulla base di piani organici di sviluppo, essenzialmente a far sorgere le proprie sale nei comuni sprovvisti, con particolare riguardo alle zone del Mezzogiorno e delle Isole, dove tale carenza è più evidente.

L'obiettivo di moltiplicare le sale, in un primo tempo, fu assunto più che altro in funzione difensiva, e cioè come riparo efficace ad una indiscriminata invasione del prodotto cinematografico. I risultati non sono mancati. Difatti, la formula industriale odierna, orientata da fredde concezioni industriali di lucro, trova già un suo grande correttore nella forza associativa delle sale cattoliche. Ma se fino ad oggi le cure preminenti della presidenza dell'A.C.E.C. sono state quelle relative al consolidamento delle strutture organizzative, non sono stati però trascurati i problemi di fondo dell'associazione. In un recente convegno di studio, svoltosi a Casale Corte Cerro, essi sono stati puntualizzati ed è stata riaffermata la necessità di "una più larga autonomia" in rapporto alla scelta positiva dei film da distribuire nelle sale parrocchiali.

A nessuno sfugge l'importanza di tali risoluzioni. Esse avviano quella funzione "positiva" dell'A.C.E.C., che potrà consistere nell'assicurare alle sale cattoliche la circolazione e la proiezione dei migliori prodotti cinematografici, garantiti dalla instaurazione di rapporti nazionali ed internazionali, continuativi ed efficaci. In tale prospettiva appare chiaro e di primaria efficacia il contributo che la Federazione di tutte le sale cattoliche potrebbe dare allo sviluppo del più autentico e più qualificato cinema italiano.

* * *

Ma la classificazione morale dei film e la Federazione delle sale cattoliche, quand'anche rispondessero in pieno alle direttive fissate dall'insegnamento pontificio, rimarrebbero sempre, per molti aspetti facilmente intuibili, salvaguardie solo indirette del cinema. Difatti, una domanda qualificata di mercato ed un circuito di distribuzione molto forte non possono mai influire direttamente sui criteri culturali, estetici e morali della realizzazione e su quelli economici della produzione. Si tratterà sempre di una influenza esterna e di compromesso, basata su un condizionamento che attinge gran parte della sua forza da una causa di ordine meramente economico e finanziario. Rispetto all'intero problema che invece presenta il cinema (dalla ispirazione del tema, alla regìa, ad una sua

corretta concezione industriale, eccetera) è, in tutti i casi, troppo poco. I cattolici non si sono illusi di poter vedere interpretate cinematograficamente le loro esigenze da ambienti estranei o peggio contrari, per visione o per pratica di vita, ad esse. Perciò sono stati sperimentati sia tentativi di produzione che tentativi di approfondita collaborazione sul piano della realizzazione culturale, morale ed artistica da parte di iniziative cattoliche o cattolicamente ispirate.

L'anno di nascita di queste iniziative può considerarsi il 1910. *Fu il Cardinal Ferrari che, entusiasmato da alcuni interessanti cortometraggi di Kanzler sulle catacombe, sollecitò ed affiancò la realizzazione di una pellicola sulla vita di S. Paolo. Dal* 1910 *sino al* 1926 *fu realizzato un discreto numero di pellicole a soggetto sacro:* Christus, S. Francesco, S. Antonio da Padova, Giovanna d'Arco, Frate Sole, Quo vadis?, Fabiola, Gli ultimi giorni di Pompei, *ecc. Il* Christus *di Giulio Antamoro è considerato ancor oggi una grandiosa realizzazione e, nel suo genere, insuperata. (Non può essere dimenticato, a proposito di questi film, la grande efficacia che ebbe nella loro realizzazione l'influenza esercitata con forza pari alla esemplare discrezione, da alcuni sacerdoti nell'ordine dell'ispirazione religiosa).*

Quando la cinematografia italiana, sotto il regime fascista, affrontò la produzione di film che dovevano celebrare eroi e santi nazionali, non mancarono iniziative cattoliche di produzione di film, che si concretizzarono nella realizzazione di Don Bosco *di Alessandrini* (1935) *e di diversi film missionari, come* Abuna Messias, Jubileum, Conquistatori di anime, Tra gli incanti del Pacifico, Oasi, *eccetera. Fu una esperienza valida soprattutto come occasione d'incontro di registi (Alessandrini, Genina, Rossellini, eccetera) con ambienti e problemi religiosi, anche se, come impostazione, invece, difetta per il prevalere di certa tendenza a considerare le missioni cattoliche quale strumento di rivendicazioni civili e sociali. Durante la guerra fu realizzato* Pastor angelicus, *un documentario che illustra la vita del Papa e degli "elementi che compongono le sue giornate nel quadro della storia di ieri e di oggi".*

Nel 1944, *con la Orbis si ebbe la prima società cinematografica di produzione nata da una iniziativa cattolica. Furono realizzati* La porta del cielo *di De Sica* (1944-45), Il testimone *di Germi* (1946), Un giorno nella vita *di Blasetti* (1946) *e* Guerra alla guerra

(1946-47), *oltre a numerosi film catechistici. "Immaturo il tempo a cavaliere fra guerra e pace — così commenta l'esperienza Orbis Luigi Gedda — immatura l'impostazione industriale, immaturo il mondo cinematografico cattolico nazionale ed internazionale per la distribuzione di questi film, perciò il capitolo "produzione", dopo questo qualificato e soddisfacente inizio, fu chiuso".*

Nel 1952 la produzione di film fu ripresa da parte della Film Costellazione, iniziativa influenzata da cattolici, la quale produsse numerosi film, tra cui: Ho scelto l'amore (1952) *di Mario Zampi,* Marito e moglie (1952) *di Eduardo De Filippo,* Il mondo le condanna (1952) *di Gianni Franciolini,* Processo alla città (1952) *di Luigi Zampa,* I sette peccati capitali (1952) *di Rossellini, De Filippo, Y. Allegret, J. Dreville, C. Rém, C. Autant-Lara,* La passeggiata (1953) *di Renato Rascel,* Giove in doppio petto (1954) *di Riccardo Freda,* La torre del piacere (1954) *di Abel Gance con la Zebra Film ed altri. Quasi tutti questi film sono stati classificati dalla Commissione italiana di revisione morale con esemplare severità. Il consuntivo risulta negativo e la ragione di fondo si può riassumere in questa constatazione: l'esperimento ha finito per subordinare le esigenze cattoliche ai criteri correnti della produzione cinematografica. In altri termini, furono scelti, considerandoli veicolo efficace della verità cristiana, gli espedienti più deleteri cui ricorrono, per assicurarsi il successo, certe società di produzione. Pertanto, in tali realizzazioni abbiamo visto giocare il fenomeno del divismo, dei nomi altisonanti, della ricchezza dei mezzi, della spregiudicatezza dei temi. Risultato? Il pubblico istintivamente si è sentito a disagio, il pubblico cattolico in maniera particolare. Giocare sul fenomeno del divismo per illudersi che la verità possa giungere al pubblico più facilmente, equivale ad un vero e proprio atto di disperazione nei confronti della verità, in quanto si presume che occorra in qualche modo mascherarla perchè essa possa venire accolta.*

Il problema dell'interdipendenza tra ricerca di qualità e produzione non è stato sino ad oggi adeguatamente affrontato e rimane pertanto aperto. Nell'industria cinematografica, subordinare la qualità al profitto economico considerato come fine esclusivo non garantisce buoni prodotti nè assicura lauti guadagni. Qualche volta, anzi, costituisce un errore anche finanziario che si paga assai caramente. Nè basta cercare la qualità in un compromesso esterno. Si

tratta quindi di subordinare il profitto economico alla qualità. E affermando questo siamo ben lontani dall'intendere che non si debba tener conto del carattere di spettacolo pubblico, che il cinema intrinsecamente possiede e che è quindi indispensabile salvare per realizzare buoni film. Al contrario il pubblico deve essere soddisfatto; non solo, ma deve essere soddisfatto più e meglio di quanto non lo è dalla produzione corrente. La lezione deve rimanere chiara: meno di tutte le altre industrie (proprio perchè con esso sono in gioco valori spirituali) il cinema deve obbedire alla legge della speculazione finanziaria, e tuttavia, in quanto industria, esso deve obbedire alla legge della utilità economica (un film cioè non deve risolversi in un fiasco); ma tra il calcolo dell'utilità economica di un prodotto e la fredda speculazione finanziaria su di esso corre una notevole differenza!

Anche nella produzione dei documentari si può facilmente constatare che la maggior parte dei cattolici, i quali prestano in questo settore la loro opera direttiva, salvo rari e stimati resistenti, è influenzata dalle preoccupazioni della speculazione finanziaria. Così gli effetti ed i risultati che tali documentari finiscono per raggiungere sono spesso di scarsa qualità e non rispondono al loro oggettivo scopo di informare correttamente lo spettatore. La faciloneria della impostazione (secondo slogans e clichès di marca propagandistica), il dilettantismo della realizzazione, invece che attrarre l'interesse del pubblico, provocano in esso vive reazioni di insofferenza.

Il problema si restringe quindi, ancora una volta, alla esigenza di arrivare ad impedire nella produzione cinematografica la preminenza della speculazione finanziaria, e quindi la preminenza del profitto sulla qualità. Sembra una utopia, ma occorre convincersi che, se questo proposito non diventerà realtà, il problema della produzione di film da parte di organismi cattolici o cattolicamente ispirati continuerà a venire affrontato nella incertezza e nella confusione. Esiste qualche possibilità di avvio ad una soluzione positiva, a patto che prima si riescano a determinare due condizioni. Prima: un vigoroso apporto di collaborazione qualificata dei cattolici sul piano culturale, artistico, tecnico, morale e religioso della realizzazione cinematografica; seconda: l'utilizzazione graduale e progressiva in una produzione di documentari, del potenziale di forze giovani cattoliche che il sistema della speculazione finanziaria

tiene lontane, imponendo, nel contempo, un praticistico addomesticamento a quella minima parte di esse che riesce a varcare la soglia della produzione.

Questa via, che agli attivisti potrà apparire troppo lunga, in realtà risulta la più breve. Nella collaborazione, infatti, i cattolici chiamati a partecipare alla creazione delle opere cinematografiche avrebbero numerose occasioni per rimeditare, qualificare e sviluppare il proprio apporto. Ne conseguirebbe una provvidenziale chiarificazione, almeno nel senso che sarebbero evitate quelle tematiche infelici cui abbiamo fatto cenno, che confondono l'opera di rivendicazione economica e sociale con quella di redenzione religiosa e morale; che concedono, in linea di principio e di gusto, la preferenza ai bisogni temporali sui bisogni spirituali, ai mezzi umani sui mezzi soprannaturali; e che riducono la religione a un gruppetto di precetti morali e ad opere di filantropia o di cultura.

L'inizio di una nuova iniziativa documentaristica potrebbe essere assai modesto, ma sempre tale da permettere di lanciare una sonda di riperimento del potenziale qualificato esistente tra i giovani cattolici, individuando così delle nuove concrete possibilità.

* * *

A questo punto è necessario domandarsi se il metodo di valutazione critica che i cattolici italiani danno del cinema, come profondo avvenimento culturale, di ordine assai complesso, è univoca o no. A noi sembra che, a parte il tipo di giudizio essenzialmente morale pronunciato nelle sedi responsabili dal punto di vista ecclesiastico (riflesso nella "Rivista del Cinematografo" e negli articoli che, periodicamente, appaiono sulla "Civiltà Cattolica"), si possono individuare tre posizioni; forse ne esistono altre.

Ci sono i cattolici che valutano il film come strumento della formazione interiore. Senza voler porre limiti alle vie della Provvidenza dubitiamo che il cinema sia il mezzo più congeniale per una formazione interiore. Del resto, il Pastore della Chiesa ha posto dei limiti ben precisi alle possibilità espressive del cinema, quando esso affronti temi religiosi o comunque interiori. Di formazione interiore si può, tutt'al più, parlare in maniera indiretta, cioè ipotizzando una produzione cinematografica la cui tematica segua il solco di una cultura ispirata a valori cristiani (quindi non necessariamente religiosa o interiore). E' chiaro che il cinema, im-

postato in questo modo, solleciterebbe l'esigenza di una più profonda formazione interiore, che però lo spettatore dovrebbe attingere con altri mezzi. Ciò va detto, perchè si eviti il pericolo di scambiare, come fa qualche solitario sostenitore di questa posizione, le sale cinematografiche per parrocchie oppure di esaurire tutta la religione cattolica in alcuni semplici precetti morali.

Ci sono, inoltre, i cattolici i quali rivolgono al cinema una attenzione che si dichiara di ordine esclusivamente critico-estetico. Un film, dicono, qualsiasi tesi sostenga o qualsiasi giudizio esprima o rifletta su una determinata realtà può essere opera d'arte e come tale dobbiamo valutarlo al di là di ogni altra preoccupazione. Obbediscono evidentemente a sole esigenze formali nella valutazione dei film. Il che significa non solo accettare certe enunciazioni idealistiche, ma anche significa misconoscere il carattere essenzialmente spettacolare del film.

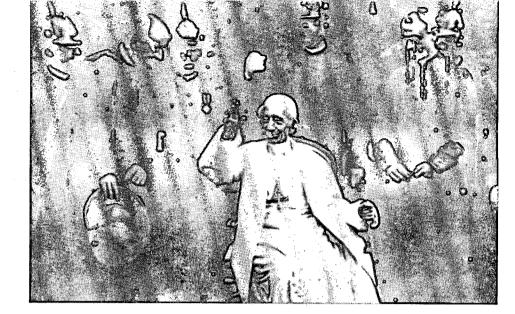
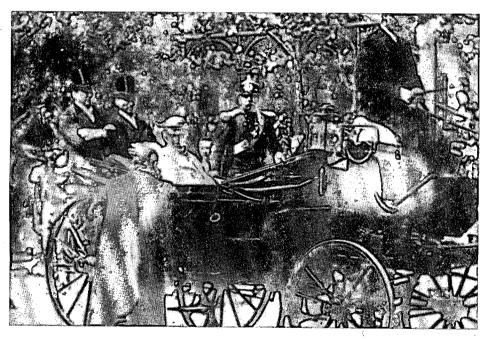
Non è difficile spiegare come queste due posizioni, che pure hanno qualche accanito sostenitore, presentino gravi pericoli. La prima, che si autoqualifica come quella della critica "integralistica" o "impegnata" (e che, come tutte le posizioni integralistiche, ha il suo rovescio inevitabile nelle posizioni modernistiche di qualsiasi tipo, ivi comprese quelle di certo "cattolicesimo" pro-marxista ed esistenzialistico), è tale che per essa il critico cessa di giudicare l'opera cinematografica nei suoi valori intrinseci e finisce col subordinarla sistematicamente a scopi che le sono estranei e non connaturali. L'altra soluzione, che può inversamente qualificarsi come quella della critica "non impegnata", presenta poi non minori inconvenienti in quanto il critico parzializza il significato concreto del film, togliendo ogni valore al rapporto col pubblico al quale il film è destinato e ignorandone astrattamente la capacità di influenzare nel bene come nel male gli spettatori.

Tra queste due posizioni, infine, c'è la posizione di quei cattolici impegnati nella ricerca di un giudizio critico in cui valori estetici, culturali, sociali, morali e religiosi siano unitariamente compresi e tenuti in conto. A noi sembra che sia proprio all'approfondimento di un tal genere di ricerca che Pio XII, nella "Miranda Prorsus", abbia caldamente esortato tutti i critici cattolici. In questa direzione, in effetti, si trovano già avviati numerosi giovani critici cattolici i quali con serietà e rigore metodologico vanno pubblicando, su riviste specializzate, studi e contributi apprezzati; si trova

inoltre impegnato il Centro studi cinematografici cattolici coi suoi quaderni di studio e coi suoi convegni organizzati in collaborazione con l'Università Cattolica del Sacro Cuore; ed, infine, i Cineforum che, con corretti criteri metodologici, discutono, dinanzi a soci qualificati, sui problemi estetici, spirituali ed etici sollevati dalla proiezione di un film. Tale posizione raduna attorno a sè quelle forze cattoliche, che hanno seri interessi culturali, critici e creativi nel campo dello spettacolo. Stimiamo che, sul piano culturale, si offra una congiuntura favorevole (caratterizzata dall'auto-denuncia dell'insufficienza della critica cinematografica attuale) per l'affermarsi di tale posizione. E' stato avviato, da parte di questo gruppo di cattolici, un discorso che si offre anzitutto come un serio tentativo di superare i termini dell'attuale critica; e, implicitamente, come un'apertura alla collaborazione con tutte quelle forze intellettuali che nella posizione dei cattolici vedono, per la prima volta, schiudersi la possibilità di un impegno culturale concreto e fondato.

* * *

Non può essere dimenticata, in un panorama dedicato alle attività dei cattolici nel mondo del cinema, la presenza di alcuni di loro nella direzione di Enti cinematografici di Stato. La loro azione, condotta nel rispetto delle leggi istitutive, mira a creare le condizioni migliori per lo sviluppo delle finalità di detti Enti e, quindi, del cinema italiano. Questi uomini perseguono tale obiettivo senza pensare di poter scaricarsi del loro dovere abdicando in favore degli uomini di chiesa ed addossando a questi un peso loro non dovuto e, alla lunga, dannoso. Tale atteggiamento è soggetto a qualche critica dovuta alla persistenza, nel mondo cattolico, di voci solitarie che continuano a propugnare un tipo di amministrazione degli Enti di Stato del genere di quello plausibile tutt'al più nelle condizioni preesistenti al sorgere della società moderna. Costoro non sanno distinguere tra le tendenze anti-cattoliche, che accompagnarono il sorgere della moderna società, e questa società stessa nei suoi valori positivi, che indubbiamente esistono.

Essi finiscono così per perpetuare il turbamento di spirito, esistente quando la Chiesa era in bilico tra una società che pareva proteggerla e una società che la combatteva, allorchè si proclamava la libertà per tutti ma non la si concedeva alla Chiesa. Turbamento che oggi, da noi, risulta ingiustificato, giacchè si può constatare

IN ALTO: Papa Leone XIII in un'attualità del 1896 (operatore Vittorio Calcina). A DESTRA: Papa Pio XII in *Guerra alla guerra* (1946).

Christus (1916) di Giulio Antamoro (attori Alberto Pasquali e Leda Gys).

Fabiola (1918) di Enrico Guazzoni.

Frate Sole (1919) di Mario Corsi e Ugo Falena.

Gli ultimi giorni di Pompei (1926) di Amleto Palermi e Carmine Gallone.

Frate francesco (1926) di Giulio Antamoro. A LATO: *La porta del cielo* (1944-45) di Vittorio De Sica.

che là dove i cattolici operano con lealtà, con giustizia e con impegno, divengono attuabili quelle collaborazioni o unioni morali che si possono considerare il massimo ottenibile nella società moderna, da parte della Chiesa, nel rispetto dei diritti di tutti.

A noi un punto sembra chiaro: i cattolici avveduti sanno che chi, negli Enti di Stato, con mezzi amministrativi impone orientamenti spirituali, crea un falso elenco di posizioni cattoliche e scivola verso forme coercitive, che sono la rovina di ogni prestigio morale. Il cattolico che ciò facesse costruirebbe sulla sabbia e vedrebbe, nel più felice dei casi, dilagare quella ipocrisia che è matrice di indifferenza e di ostilità. Abdicherebbe dunque al suo dovere di essere efficace ispiratore di una attività cinematografica, degradando la stessa religione a strumento di parte.

Del resto a noi pare che, contro tali pretese, il supremo Pastore abbia indicato abbastanza chiaramente come l'azione che egli vuole dai cattolici sia quella di proiettarsi verso il mondo del cinema con la competenza, con l'impegno, con l'apertura alla collaborazione di tutti e con la carità verso tutti. Da questo sintetico consuntivo appare chiaro che gli ideali additati nell'insegnamento pontificio non sono ancora stati raggiunti. Notevoli progressi sono stati realizzati in diversi settori, altri hanno avuto scarsa comprensione e più scarsa realizzazione; di taluni si può dire che non sono stati neppure sensibilmente toccati. L'insegnamento pontificio attende dunque di essere pienamente realizzato. Ai cattolici italiani il compito di procedere uniti per sviluppare quello che vale dei loro atteggiamenti e del loro operato, insieme con tutti coloro che operano responsabilmente e coscientemente per il miglioramento del cinema italiano.

Due signore del muto
(Soava Gallone e Leda Gys)

di VICO D'INCERTI

In un mio saggio di qualche anno fa (1) nel quale osai parlare delle dive del nostro vecchio cinema muto con animo sereno, dopo le sghignazzate dei pubblici delle mostre retrospettive e i giudizi distruttivi di tanti critici che trovavano in esse soltanto motivi di facile ironia, mi venne fatto di fissare una specie di graduatoria nell'ordine col quale ne scrissi, o disposi le loro immagini, e nella lunghezza del testo che dedicai a ciascuna di esse. Soava Gallone e Leda Gys vi figuravano accanto, una dietro l'altra, subito dopo le dive maggiori: il destino ha voluto che anche dalla vita se ne siano andate proprio così, una dietro l'altra, a distanza di pochi mesi. E oggi, che le ricerco con più attenzione nel mio ricordo, nei documenti, nelle ingiallite fotografie, nelle strisce dei loro vecchi film, un poco mi rimorde lo scrupolo di non aver riservato loro un posto anche migliore nel mio elenco. Ma, se pur ebbero occasione di leggere quello scritto, erano troppo discrete e schive di elogi per dolersi di così piccola cosa. E poi, erano ormai staccate da quel mondo del vecchio cinema che le aveva viste giovani, belle, trionfanti; non volevano sentirne più parlare, e facevano rispondere con un garbato fermo rifiuto a chi chiedeva loro notizie di quel tempo. Pur essendo rimaste entrambe sino all'ultimo indirettamente legate al cinema nel suo divenire — l'una moglie di un noto regista, e l'altra moglie e madre di due importanti produttori — non vivevano ormai che dei loro intimi affetti. Il luminoso passato forse non sembrava per loro esistito mai. o era soltanto un ricordo di cose lontane che l'ombra imminente faceva apparire frivole e vane.

Diverse di aspetto: delicata bellezza slava la Gallone, bruna bellezza latina la Gys, diverse per formazione culturale, e prove-

(1) Vico D'Incerti: « Vecchio cinema italiano: le dive », in « Ferrania », anno V, n. 10, ottobre 1951.

nienti da ambienti diversissimi, avevano però in comune la gentilezza dell'animo, la rara facoltà di suscitare simpatia in chi le avvicinava, e pari erano la volontà di riuscire e l'impegno che mettevano nelle loro interpretazioni, sempre dignitose se pur tanto diverse: maturate in una lunga, coscienziosa preparazione quelle della Gallone, affidate al felice estro quelle della Gys. Definirle grandi attrici, come qualcuno ha fatto negli affrettati articoli commemorativi di questi giorni, riprendendo i motivi dei soffietti pubblicitari di un tempo, non è esatto; l'aggettivo « grande » avrebbe oggi fatto sorridere anche loro: non si addice nè alla loro arte che non poteva e non pretendeva di essere quella di una Duse, nè alla loro avvenenza che era armoniosa piuttosto che aggressiva. Erano brave e coscienziose, questo sì, ed è doveroso ricordarle, perchè il cinema italiano nel periodo del muto, che oggi la critica va riscoprendo, deve a loro non pochi dei suoi più felici risultati.

* * *

Stanislawa Winaver, divenuta poi in Italia Soava Gallone, era nata a Varsavia nel 1880 da famiglia agiata e autorevole (un suo zio, l'avvocato Winaver, fu capo dell'opposizione nella seconda Duma russa). Seguendo l'esempio della madre, Regina, scrittrice di un certo nome, aveva studiato medicina alla Sorbona a Parigi e si era occupata anche di letteratura, fra l'altro traducendo alcune opere di D'Annunzio in polacco. Era assai colta, parlava correttamente varie lingue, e sapeva suonare bene il pianoforte. Capitò in Italia nella primavera del 1911 per ritrovare un po' di quiete sotto il sole di Napoli, dopo un matrimonio andato male. Un profilo di quel tempo la descrive così: « Un'immagine esile, evanescente, bionda, bianca, che sembra muoversi come per incanto e vivere lontana dalla vita. Uno sguardo d'azzurro in cui la pupilla profonda ti fissa con sicurezza a volte tagliente. Una voce melodiosa che a volte sembra dolorosa. Un sorriso speciale di cui si direbbe che è sorriso d'anima, tanto s'affina sulla bella bocca ». A parte l'ampollosità delle espressioni, il trafiletto dà un'idea abbastanza esatta della giovane polacca che Lucio d'Ambra, parlando del suo primo incontro con lei (2), ricorda come « una leggiadrissima donna dai meravigliosi occhi pieni d'azzurro verdastro e adorni di lunghis-

(2) Lucio d'Ambra: « Sette anni di cinema », in « Cinema » v.s., n. 15, 10 febbraio 1937.

sime ciglia che li adombrano, occhi che risplendono con fascino irresistibile — occhi slavi, non te la cavi — in un volto che ha non so quale carattere mongolo sotto una rosea patina da porcellana di Sèvres ».

A Sorrento, Soava conobbe Carmine Gallone, di qualche anno più giovane di lei, che doveva darle lezioni d'italiano; ma trovate comuni le loro aspirazioni per l'arte, essi non tardarono a sposarsi, e partirono alla volta di Roma, animati da grandi sogni. Carmine recava con sè il suo primo copione, un dramma di soggetto romano col quale intendeva partecipare al concorso indetto per il cinquantenario dell'unità italiana; Soava voleva diventare attrice per recitare i drammi del marito. Il concorso non ebbe l'esito sperato, ma Carmine e Soava poterono ugualmente iniziarsi all'arte drammatica, entrando nella Compagnia stabile del teatro Argentina. Parteciparono l'anno dopo ad un coraggioso esperimento di teatro a sezioni, sotto la direzione di Nino Martoglio e di Lucio d'Ambra, e Soava Gallone colse i suoi primi applausi recitando *L'amore che passa* e *Anima allegra* dei fratelli Quintero. Poi passò a Milano, al teatro Manzoni, attrice giovane a fianco di Irma Gramatica per la prima rappresentazione de *La porta chiusa,* scritta e diretta da Marco Praga. Recitava assai bene la giovane Soava, perchè portava anche sul palcoscenico il segno della sua intelligenza e della sua viva sensibilità; ma la pronuncia dell'italiano, ancora in lei inevitabilmente imperfetta, inceppava i suoi slanci migliori. Le suggerirono, per questo, di passare al cinematografo che, essendo allora muto, le avrebbe evitato un simile ostacolo, e il barone Fassini, che l'aveva vista sulla scena, non ebbe difficoltà ad accoglierla alla sua Cines, alla fine del 1913, mentre anche il marito cominciava ad occuparsi di film come « metteur en scène ».

Le prime interpretazioni cinematografiche di Soava Gallone (in *Amore senza veli, I vagabondi, Rinunzia*) passarono sotto silenzio; ma già nel 1915 in *Avatar,* diretta dal marito e avendo a fianco due dei migliori attori di allora, Amleto Novelli e Andrea Habay, poté cogliere un caldo successo, che la decise a persistere nella strada intrapresa. Questo film segnò anche l'inizio di una collaborazione col marito che, salvo rare parentesi, durò sin che essa rimase nel cinema, e portò a felici risultati perchè materiata di completa reciproca dedizione. Soava si lasciava guidare da Carmine con assoluta fiducia, e per Carmine Gallone — pur noto-

riamente esigente e incontentabile ancora quando nel cinema tutto era « press'a poco » — Soava costituiva l'interprete ideale per far vivere come lui voleva le creature della sua fantasia. Tanto convinto egli era del valore di un'espressione di Soava che la ripresa di un primo piano di lei diventava un fatto di estrema importanza, da far ammattire l'operatore, perchè le ombre non erano mai giuste, la distanza troppo grande o troppo piccola, l'angolo di ripresa inesatto; alla perfezione che egli intendeva ad ogni costo raggiungere mancava sempre un piccolo qualcosa, mancava « un soffio », diceva, accennando con le lunghe braccia e con le mani. Così nei teatri di posa della Cines Soava divenne, scherzosamente, « il soffio » di Gallone. *La chiamavano Cosetta,* il cui soggetto fu scritto per Soava da Lucio d'Ambra, nel 1916; *La storia di un peccato,* con Ciro Galvani e Guido Trento, nel 1917; *Maman Poupée, Colei che non parla, Madonna Grazia,* nel 1918 furono i più fortunati film di Soava e Carmine Gallone sino all'inizio della più stretta collaborazione con Lucio d'Ambra, dalla quale, nel 1919, dopo due filmetti di scarso rilievo (*Il destino e il timoniere, Il reggimento Royal Cravate*), e quando già l'industria cinematografica italiana era in piena crisi, derivarono due dei più originali film del cinema muto: *Il bacio di Cirano* e *Amleto e il suo clown,* nei quali Soava Gallone poté dare finalmente l'esatta misura del suo valore. I due film furono accolti dappertutto, specialmente all'estero, con vivissimo interesse, che si rinnovò l'anno dopo per *La vedova scaltra,* dalla commedia di Carlo Goldoni, ridotta e sceneggiata da Lucio d'Ambra.

Creata nel 1919 l'Unione Cinematografia Italiana, Soava e Carmine Gallone vi portarono il loro valido contributo, e in quegli anni oscuri del nostro cinema i film nei quali figurano uniti i loro nomi furono tra i pochi che si salvarono dalla dilagante mediocrità. Sono da ricordare di quel periodo: *La fanciulla, il poeta e la laguna, Marcella, Nemesis, La vie d'une femme,* del 1920; *La grande tormenta, L'ombra di un trono,* del 1921; *La madre folle, Jerry,* del 1922; *Amore,* del 1923; *I volti dell'amore,* del 1924. Meno felice fu invece *Le vie del peccato,* pure del 1924, diretto da Amleto Palermi e realizzato in società da un gruppo di attori. Soava Gallone vi figura come protagonista accanto a Ruggero Ruggeri, Lido Manetti, Mario Bonnard, Luigi Serventi, Gustavo Serena e ad attrici come Rina De Liguoro, Diomira Jacobini, Cecyl Tryan, Kally

Sambucini. Ma il « superfilm » che era nato da grandi speranze e aveva fatto parlare di rinascita del cinema italiano, non corrispose all'attesa. Scarsa fortuna ebbe anche *La signorina madre di famiglia* che Soava Gallone interpretò poco dopo; ma nel 1925 l'attrice tornò al successo nella parte di Grazia di Montechiara, l'eroina passionale e fiera di *La cavalcata ardente*: un notevole film diretto da Carmine Gallone che rievoca l'epopea garibaldina dei Mille, e nel quale compare anche, per l'ultima volta, Emilio Ghione.

Ridotta quasi a zero la produzione cinematografica in Italia, anche Carmine Gallone, seguendo l'esempio di altri registri, aveva nel frattempo accolto l'invito di dirigere importanti film in Germania e in Francia; Soava lo accompagnò sempre in questi lunghi soggiorni all'estero, e la sua diretta partecipazione al cinema venne, per tale ragione, quasi a cessare. La si rivide nel 1926 in *Il cavalier Petagna,* ricavato da un racconto di Capuana; nel 1927 in *Celle qui domine* e in *La donna che scherzava con l'amore;* poi un'ultima volta, nel 1930, in *Il segreto del dottore*: modesti film che poco o nulla aggiunsero alla sua fama. L'avvento del sonoro segnò anche per lei, come per quasi tutte le altre attrici del cinema muto, la fine della sua carriera. Si appartò da allora in un dignitoso silenzio, senza rimpianti, accontentandosi di seguire l'attività di regista del marito.

Soava Gallone fu forse la meno « diva » delle nostre attrici del cinema muto; portata per temperamento alle parti drammatiche, fu interprete sensibile, umana, misurata nei gesti e nelle espressioni: una delle poche che seppero opporsi alla maniera convenzionale, agli artificiosi, stravaganti atteggiamenti coi quali molte dive mascheravano le loro modeste qualità. Al contrario di queste, non esitò spesso a sacrificare la leggiadria del suo volto e la sua naturale eleganza alle ragioni dell'arte. Fu definita ai suoi tempi « l'attrice dai cento volti », « la grande tragica del silenzio »: parole grosse che fanno sorridere oggi, ma che per lei non erano del tutto fuori luogo.

E' morta a Roma il 30 maggio di quest'anno.

* * *

Leda Gys si chiamava in realtà Giselda Lombardi. Era nata a Roma nel marzo del 1892 da gente del popolo; pur rivelando eccellenti disposizioni per la musica, non aveva potuto seguire studi

regolari, ma si era fatta ben presto notare per la sua originale bellezza.Di giusta statura, di figura elegante e svelta, un po' in contrasto coi canoni estetici di quel tempo che prediligevano le forme più floride, aveva nel volto, illuminato da due grandi occhi neri, una purezza classica. I capelli folti, crespi, ribelli, lasciati a nube intorno al viso, il colorito bruno e due orecchini ad anello che spesso portava per vezzo la facevano sembrare una zingara. Era, senza dubbio, una delle più belle ragazze di Roma. Si interessò di lei il poeta romanesco Carlo Alberto Salustri, « Trilussa », vecchio amico di famiglia: valutando le notevoli possibilità della giovane Giselda, egli pensò di avviarla nel cinema, che stava rapidamente sviluppandosi da artigianato a grande industria, e proprio allora — nel 1913 — attraversava un periodo particolarmente felice. Cominciò col crearle un nome d'arte: Leda Gys, anagramma del suo vero nome; poi con l'autorità di cui godeva la presentò all'avvocato Mecheri, titolare della Celio Film, filiale della Cines, e al suo direttore artistico conte Baldassarre Negroni. Il loro parere fu favorevole e così Leda Gys iniziò la sua splendente carriera, « attrice giovane » accanto ad una « prima attrice » che aveva quattro anni meno di lei, ma che già era quasi celebre: Francesca Bertini, passata poco prima alla Celio dalla Film d'Arte.

Le affidarono all'inizio parti di modesto rilievo, al fianco di attrici già affermate (*Dopo la morte* e *Sfumatura*, con Hesperia; *Sua cognata*, con Ida Carloni Talli), ed anche i primi film nei quali protagonista era lei stessa furono lavoretti di ordinaria amministrazione, della durata di tre quarti d'ora sì e no (*Il gomitolo nero, Amore bendato, La tutela, La dama di picche*). Le diedero però modo di imparare rapidamente il mestiere e di far notare le sue sicure qualità, tanto che in quello stesso anno 1913 quando alla Celio, ma per conto della Italica Ars, si trattò di realizzare l'*Histoire d'un Pierrot,* tratta dalla nota pantomina musicata da Mario Costa, il conte Negroni non ebbe dubbi ad unire alla Bertini, interprete di Pierrot, e a Emilio Ghione, la Gys nella parte di Louisette. La gentile commovente figura della sartina innamorata e tradita permise alla giovane attrice di cogliere un notevole successo. Con la Bertini essa figurò poco dopo in altri due modesti film: *L'amazzone mascherata* e *Rose e spine*. Per tutto il 1914 e sino all'inizio del 1915, anche durante l'improvvisa bufera che sconvolse l'industria cinematografica italiana allo scoppio della guerra

europea, rimase alla Celio e prese parte a vari film che risentono del clima patriottico del momento: *I cavalieri moderni, Per non morire, La divetta del reggimento, Sempre nel cor la Patria.* Interessante, di quel periodo, *Leda innamorata,* curiosa parodia delle prime dive diretta da Ivo Illuminati.

Poco prima dell'entrata in guerra dell'Italia, Mario Caserini convinse la Gys a lasciare la Celio per diventare prima attrice, insieme con Mario Bonnard primo attore, della nuova Caserini Film che egli aveva giusto allora fondata a Torino, quando, per i contrasti avuti con l'avv. Cazzulino, era uscito dalla Gloria Film. Il periodo torinese fu molto importante per la formazione della Gys, perchè Mario Caserini e soprattutto sua moglie, la brava e modesta Maria Caserini Gasperini che da anni recitava con lui, furono per la Gys maestri pazienti e preziosi, non solo nel teatro di posa, ma anche nella vita comune. Di quel periodo sono *L'amor tuo mi redime, La pantomina della morte*: film di notevole impegno, ricavati da soggetti di Amleto Palermi, diretti da Mario Caserini, nei quali la Gys ha sempre a fianco Mario Bonnard e Maria Caserini Gasperini.

Nell'agosto del 1915 tutta la compagnia di Mario Caserini si trasferì in Spagna, a Barcellona, a girarvi per conto della Excelsa Film gli esterni di tre importanti film: *Come in quel giorno..., Fiore d'autunno e Amore che uccide,* che poi furono completati nel teatro di posa di Torino quando, in novembre, tutta la compagnia rientrò in Italia. La giovane attrice, già preceduta da una lusinghiera fama, ebbe in Spagna accoglienze festose che rimasero fra i suoi più cari ricordi. Rammentava, in particolar modo, l'episodio di un gruppo di soldati francesi in assetto di guerra che incontrò alla frontiera nel viaggio di ritorno: subito la riconobbero, la vollero con loro, e si fecero in quattro per poterle offrire, mentre il treno partiva, un gran mazzo di fiori. A Torino la Gys interpretò altri tre film: *Passano gli Unni, La vita e la morte* e *La matrigna.* Poi, nella primavera del 1916, poco dopo che l'irrequieto Mario Bonnard aveva lasciato improvvisamente la Caserini Film per accogliere un più favorevole contratto offertogli dalla Cines, lei pure tornò a Roma presso la stessa Casa. Non risulta che questo gesto, da cui derivarono serie difficoltà per la Caserini, fosse motivato da ragioni sentimentali; certamente vi influì anche il desiderio di non lasciare Bonnard col quale costituiva ormai per il pubblico una

coppia simpatica e affiatata, ma a deciderla fu soprattutto la speranza di spiccare un più alto volo, e a Roma — che già aveva superato Torino come centro di produzione cinematografica — questo le sarebbe riuscito più facile. Era il momento del « divismo »; il gusto del pubblico era orientato ad interessarsi, assai più che del film in sè, della bellezza e del valore della interprete, e le dive venivano disputate dalle grandi Case con cifre sempre più elevate.

Ancora nel 1916 le fu affidata la parte breve, ma importante di Maria in *Christus* diretto dal conte Giulio Antamoro, col quale la Cines intendeva superare il successo torinese di *Cabiria*. Poi, sempre nel 1916, interpretò, insieme con Amleto Novelli, *L'Amica*, diretto da Enrico Guazzoni; *Fernanda, Ananke*, diretto da Nino Oxilia; nel 1917 *La principessa, La Bohème* diretta da Amleto Palermi, *Treno di lusso* con Mario Bonnard, *La Leda senza cigno* di D'Annunzio diretta da Giulio Antamoro, *La donna che inventò l'amore;* nel 1918 *Una peccatrice;* nel 1919 *Più che l'amore* con Mario Bonnard, *Il rifugio,* dalla commedia di Dario Niccodemi. Nel 1919 passò col produttore Gustavo Lombardo alla Lombardo Film, e da questa Casa non si staccò più, anche perchè dello stesso Lombardo poco tempo dopo divenne moglie innamorata e felice. Il lungo periodo della sua attività alla Lombardo (trasformatasi poi in Titanus), che va sino al 1929, coincise con gli anni più oscuri del cinema muto italiano. Ma mentre quasi tutte le altre Case cessavano di lavorare, o per sopravvivere erano costrette a farsi malamente assorbire dalla U.C.I., la Lombardo Film potè invece continuare una sua produzione che, essenzialmente per merito della Gys, fu sempre accolta con favore in Italia e fuori.

Si alternarono in quegli anni, per la nostra diva, le interpretazioni passionali e drammatiche che indulgevano al cattivo gusto del tempo (*I figli di nessuno,* in tre episodi, 1920; *La donna e i bruti,* 1921; *La leoparda ferita,* 1922), a quelle garbatamente comiche o sentimentali (*Friquet,* 1919; *Scrollina,* 1920; *La cingallegra,* 1921; *L'arte di farsi amare, Lily Lolette,* 1922; *Santarellina* e *Coiffeur pour dames,* 1923). Fu specialmente in queste ultime che la Gys si trovò a suo agio, e finì quindi con l'insistervi. Infatti tutti i film degli ultimi anni appartengono al genere leggero (da ricordare *Nina non fare la stupida,* dalla commedia di Rossato e Gian Capo, 1926; *La madonnina dei marinai,* 1927; *La regina dal varietà, Mam'zelle Kikiriki,* 1928), o sono, tutt'al più, ispirati alla ret-

torica del paesaggio napoletano (*Sole mio*, 1923; *Vide Napule e po'... mori*, 1925; *Napoli è una canzone*, 1926; *Napule... e niente cchiù*, 1928). Con *Rondine*, diretto nel 1929 da Eugenio Perego, chiuse la sua carriera che fu una delle più intense nella storia del cinema.

Lasciò nei pubblici che per tanti anni l'applaudirono il grato ricordo della sua fresca, garbata recitazione che, non di rado, quando la parte che le era affidata corrispondeva alla sua calda umanità, raggiunse un notevole livello. Lasciò anche, in chi lavorò accanto a lei nei teatri di posa, il ricordo della sua cordialità sempre spontanea e viva anche verso i più umili. Ritiratasi nella bella casa di Roma, non si occupò più che del marito e del figlio Goffredo, oggi titolare della rinata Titanus. Fece soltanto una fuggevole apparizione durante una delle ultime mostre del cinema a Venezia, e fu grata sorpresa notare che il tempo non molto aveva rubato alla sua singolare distinzione, al fascino della sua bellezza.

E' morta a Roma il 2 ottobre di quest'anno. Nell'immagine inviata agli amici nel trigesimo della sua scomparsa figura una piccola testa di Madonna, che sembra proprio lei, la Vergine di *Christus*. Guardandola m'è tornato alla mente un gentile episodio del tempo di quel film. Si stava girando la scena dell'Annunciazione; la Gys era inginocchiata in un angolo della casa di Giuseppe, tutta presa dalla sua parte; nel bel volto giovane, nello sguardo limpido e dolce aveva una commozione intensa, vera. Ma il conte Antamoro s'accorse che mancavano dei fiori nella scena, e subito si provvide per trovarli. Giunse, infatti, poco dopo nel teatro di posa una ragazzetta inviata di corsa da una vicina fioraia con un fascio di rose e di gigli; come vide la Gys, radiosa sotto la luce, si fermò interdetta; poi lasciò cadere tutti i fiori e giunse le mani tremanti in gesto di preghiera: credeva di essere davvero dinanzi alla Madonna.

Filmografie

Soava Gallone

1914 AMORE SENZA VELI - *interpreti*: Raffaele Vinci, Soava Gallone - *produzione*: Cines.

I VAGABONDI - *interpreti*: Raffaele Vinci, Ruggero Barni, Soava Gallone - *produzione*: Cines.

RINUNZIA - *fotografia*: Alessandro Bona - *interpreti*: Ugo Piperno, Lamberto Picasso, Soava Gallone - *produzione*: Cines.

1915 AVATAR - *regia*: Carmine Gallone - *soggetto*: Théophile Gauthier - *interpreti*: Amleto Novelli, André Habay, Soava Gallone, Augusto Mastripietri - *produzione*: Cines.

SENZA COLPA - *fotografia*: Giovanni Grimaldi - *interpreti*: Francesco Cacace Gaeta, Edoardo D'Accurso, Soava Gallone - *produzione*: Cines.

1916 ODIO CHE RIDE - *interprete*: Soava Gallone - *produzione*: Cines.

LA CHIAMAVANO COSETTA - *regia*: Carmine Gallone - *interpreti*: Amleto Novelli, Soava Gallone - *produzione*: Film d'Arte Italiana.

MADRE - *regia*: Amleto Palermi - *soggetto*: Gioacchino Giannantony - *sceneggiatura*: Amleto Palermi - *protagonista*: Soava Gallone - *produzione*: Cosmopolis Film.

LA BELLA SALAMANDRA - *regia*: Amleto Palermi - *fotografia*: Silvano Balboni - *interpreti*: Ettore Piergiovanni, Soava Gallone, Giulia Cassini Rizzotto, Peroy Winn, Consuelo Spada, Mario Zuccarello, Desy Damiani - *produzione*: Cosmopolis Film.

1917 LA STORIA DI UN PECCATO - *regia*: Carmine Gallone - *soggetto*: da un romanzo di Stefan Zeromski - *interpreti*: Ciro Galvani, Soava Gallone, Guido Trento - *produzione*: Film d'Eccezione.

LE LABBRA E IL CUORE - *regia*: Carmine Gallone - *protagonista*: Soava Gallone - *produzione*: Film d'Eccezione.

1918 MAMAN POUPÉE - *regia*: Carmine Gallone - *soggetto*: Washington Borg - *interpreti*: Soava Gallone, Mina D'Orvella - *produzione*: Colosseum Film.

COLEI CHE NON PARLA - *regia*: Carmine Gallone - *protagonista*: Soava Gallone - *produzione*: Film d'Eccezione.

MADONNA GRAZIA - *regia*: Carmine Gallone - *protagonista*: Soava Gallone - *produzione*: Film d'Eccezione.

1919 IL DESTINO E IL TIMONIERE - *regia*: Carmine Gallone - *protagonista*: Soava Gallone - *produzione*: Lucio D'Ambra Film.

IL BACIO DI CIRANO - *regia*: Carmine Gallone - *soggetto e sceneggiatura*: Lucio D'Ambra - *fotografia*: Emilio Guattari - *scenografia*: Raffaello Ferro - *interpreti*: Soava Gallone, Tatiana Gorka, Romano Calò, John Filly B., Umberto Zanuccoli, Oretta Claudi, Procaccini, Treves, Piacenti - *produzione*: Lucio D'Ambra Film-UCI.

AMLETO E IL SUO CLOWN - *regia*: Carmine Gallone - *soggetto e sceneggiatura*: Lucio D'Ambra - *fotografia*: Emilio Guattari, Umberto Della Valle - *scenografia*: Raffaello Ferro - *interpreti*: Soava Gallone, Luciano Molinari - *produzione*: Lucio D'Ambra Film-UCI.

1920 LA VEDOVA SCALTRA - *regia*: Carmine Gallone - *soggetto*: dalla commedia di Carlo Goldoni - *adattamento e sceneggiatura*: Lucio D'Ambra - *fotografia*: Emilio Guattari - *scenografia*: Raffaello Ferro - *protagonista*: Soava Gallone - *produzione*: Lucio D'Ambra Film-UCI.

LA FANCIULLA, IL POETA E LA LAGUNA - *regia*: Carmine Gallone - *fotografia*: Emilio Guattari - *interpreti*: Soava Gallone, Mario Parpagnoli - *produzione*: Film d'Eccezione-UCI.

MARCELLA - *regia*: Carmine Gallone - *soggetto*: dal romanzo omonimo di Tommasina Guidi - *sceneggiatura*: Carmine Gallone - *fotografia*: Emilio Guattari - *interpreti*: Soava Gallone, Alberto Nepoti - *produzione*: UCI.

NEMESIS - *regia*: Carmine Gallone - *soggetto*: dal romanzo di Paul Bourguet - *sceneggiatura*: Carmine Gallone - *fotografia*: Emilio Guattari - *interpreti*: Soava Gallone, Carlo Gualandri, Gino Viotti, Ciro Galvani, R. Lennox, I. De Bonis, L. Pery - *produzione*: UCI.

LA VIE D'UN FEMME - *regia*: Carmine Gallone - *soggetto*: dal poema di Saint-Georges De Bouhelier - *fotografia*: Emilio Guattari - *protagonista*: Soava Gallone - *produzione*: UCI.

1921 LA GRANDE TORMENTA - *regia*: Carmine Gallone - *protagonista*: Soava Gallone - *produzione*: Film d'Eccezione-Films Gallone.

L'OMBRA DI UN TRONO - *regia*: Carmine Gallone - *protagonista*: Soava Gallone - *produzione*: Film d'Eccezione.

1922 LA FIAMMATA - *interpreti*: Soava Gallone, André Habay, Alfredo Martinelli.

LA PECCATRICE SENZA PECCATO - *regia*: Augusto Genina - *soggetto*: Lucio D'Ambra - *fotografia*: Ottavio De Matteis - *interpreti*: Soava Gallone, Alex Bernard, Alfredo Bertone, Giovanni Schettini, Bonaventura Ibañez, Vasco Creti - *produzione*: Sindacato Cinematografico Italiano.

LA MADRE FOLLE - *regia*: Carmine Gallone - *soggetto*: da un romanzo di Sergio Homski - *fotografia*: Emilio Guattari - *scenografia*: Raffaello Ferro - *interpreti*: Soava Gallone, Lido Manetti, Mario Fumagalli, Cecyl Tryan, Giuseppe Pierozzi, Yvonne De Fleuriel, Nella Montagna, Fosco Ristori - *produzione*: Films Gallone-SAIC.

1923 AMORE - *regia*: Carmine Gallone - *protagonista*: Soava Gallone - *produzione*: Films Gallone-International Production.

1924 I VOLTI DELL'AMORE - *regia*: Carmine Gallone - *interpreti*: Soava Gallone, Angelo Ferrari, Alex Bernard - *produzione*: Cines.

LA VIA DEL PECCATO (La casa del peccato) - *regia*: Amleto Palermi - *soggetto*: Amleto Palermi - *interpreti*: Ruggero Ruggeri, Soava Gallone, Diomira Jacobini, Rina De Liguoro, Mary Cleo Tarlarini, Emilio Ghione, Lido Manetti, Cecyl Tryan, Mario Bonnard, Luigi Serventi, Kally Sambucini, Gustavo Serena, Alfredo Martinelli, Piersanti - *produzione*: SAIC.

LA SIGNORINA MADRE DI FAMIGLIA - *regia*: Carmine Gallone - *interpreti*: Soava Gallone, André Habay - *produzione*: Consorzio Direttori Italiani.

1925 LA CAVALCATA ARDENTE - *regia*: Carmine Gallone - *soggetto e sceneggiatura*: Carmine Gallone - *fotografia*: Alfredo Donelli *e* Emilio Guattari - *scenografia*: Filippo Folchi *e* Giuseppe Forti - *costumi di Soava Gallone*: Poiret, Paris - *interpreti*: Emilio Ghione, Soava Gallone, Gabriel De Gravonne, Ciro Galvani, Raimondo Van Riel, Ignazio Lupi, Giuseppe Pierozzi, Jeanne Brindeau, Alfredo Martinelli, Fosco Ristori, Marcella Sabbatini, Amerigo De Giorgio, Umberto Victor Ledda - *produzione*: SAIC.

1926 IL CAVALIER PETAGNA - *regia*: Mario Gargiulo - *soggetto*: Luigi Capuana *riduzione e sceneggiatura*: Mario Gargiulo - *interpreti*: Soava Gallone, Giovanni Grasso sr., Lucia Zanussi, Gustavo Serena.

1927 CELLE QUI DOMINE (La dominatrice *o* Quella che domina) - *regia*: Carmine Gallone - *soggetto*: dal romanzo di May Edington - *fotografia*: Willy *e* Armenise - *scenografia*: Jaquelux - *direzione artistica*: Léon Mathot - *interpreti*: Mary Odette, Soava Gallone, Robert Andrews, José Davert, Léon Mathot, Marcya Capri - *produzione*: Paris International Film. (Il film è conosciuto anche come LA DONNA CHE SCHERZAVA CON L'AMORE).

1930 IL SEGRETO DEL DOTTORE - *regia*: Jack Salvatori - *soggetto*: dal romanzo di James M. Barrie - *sceneggiatura e dialoghi*: Camillo Antona Traversi - *fotografia*: Fernando Risi - *scenografia*: Paolo Reni - *interpreti*: Soava Gallone, Alfredo Robert, Lamberto Picasso, Antonio Nicodemi, Oreste Bilancia, Lina Modigliani, Vanna Pegna (la futura Vanna Vanni) - *produzione*: Paramount, studi di Joinville, Francia.

Leda Gys

1913 DOPO LA MORTE - *regia*: Giulio Cesare Antamoro - *interpreti*: Hesperia, Luciano Molinari, Leda Gys - *produzione*: Cines.

SFUMATURA - *regia*: Giulio Cesare Antamoro - *interpreti*: Hesperia, Luciano Molinari, Leda Gys - *produzione*: Cines.

SUA COGNATA ovvero LUSSURIA - *interpreti*: Ida Carloni Talli, Leda Gys - produzione: Cines.

IL GOMITOLO NERO - *protagonista*: Leda Gys - *produzione*: Cines.

AMORE BENDATO - *protagonista*: Leda Gys - *produzione*: Celio.

LA TUTELA - *regia*: Baldassarre Negroni - *interpreti*: Leda Gys, Amedeo Ciaffi, Alessandro Vici Dionisi - *produzione*: Celio.

LA DAMA DI PICCHE - *protagonista*: Leda Gys - *produzione*: Celio.

HISTOIRE D'UN PIERROT - *regia*: Baldassarre Negroni - *soggetto*: dalla pantomima omonima di Fernand Beissier - *fotografia*: Giorgio Ricci - *commento musciale*: Mario Costa - *interpreti*: Francesca Bertini, Emilio Ghione, Leda Gys, Elvira Redaelli, Amedeo Ciaffi - *produzione*: Stab. Celio per l'Italica Ars.

1914 L'AMAZZONE MASCHERATA - *regia*: Emilio Ghione - *interpreti*: Francesca Bertini, Emilio Ghione, Leda Gys, Alberto Collo - *produzione*: Celio.

ROSE E SPINE - *interpreti*: Francesca Bertini, Leda Gys - *produzione*: Celio.

IL PICCOLO CERINAIO - *regia*: Augusto Genina - *protagonista*: Leda Gys - *produzione*: Celio.

1915 PER NON MORIRE - *interpreti*: Leda Gys, Maria Jacobini - *produz.*: Celio.

I CAVALIERI MODERNI - *interpreti*: Leda Gys, Maria Jacobini - *produzione*: Celio.

LEDA INNAMORATA - *regia*: Ivo Illuminati - *protagonista*: Leda Gys - *produzione*: Celio.

SEMPRE NEL COR LA PATRIA - *protagonista*: Leda Giys - *produz.*: Celio.

LA DIVETTA DEL REGGIMENTO - *regia*: Mario Caserini - *protagonista*: Leda Gys - *produzione*: Cines.

CUORE DI NEVE - *protagonista*: Leda Gys - *produzione*: Cines.

UN GIURAMENTO - *protagonista*: Leda Gys - *produzione*: Cines.

MARCIA NUZIALE - *regia*: Carmine Gallone - *soggetto*: Henri Bataille - *sceneggiatura*: Carmine Gallone - *fotografia*: Domenico Grimaldi - *interpreti*: Lyda Borelli, Amleto Novelli, Leda Gys, Francesco Cacace Gaeta - *produzione*: Cines.

L'AMOR TUO MI REDIME - *regia*: Mario Caserini - *soggetto*: Amleto Palermi - *fotografia*: Angelo Scalenghe - *interpreti*: Mario Bonnard, Leda Gys, Francesco Sciarra, Enrico Sabatini, Federico Pozzone - *produzione*: Caserini Films.

LA PANTOMIMA DELLA MORTE - *regia*: Mario Caserini - *riduzione*: Amleto Palermi - *fotografia*: Angelo Scalenghe - *interpreti*: Mario Bonnard, Leda Gys, Maria Gasperini, Paolo Rosmino - *produzione*: Caserini Films.

1916 COME IN QUEL GIORNO... - *regia*: Mario Camerini - *soggetto*: Emiliano Bonetti e Monleone - *fotografia*: Angelo Scalenghe - *interpreti*: Leda Gys, Maria Gasperini, Paolo Rosmino, Francesco Sciarra, la ballerina Carmen Vicenta, Ernestina Peretto - *produzione*: Excelsa Film, Barcellona.

FIORE D'AUTUNNO - *regia*: Mario Caserini - *fotografia*: Angelo Scalenghe - *interpreti*: Leda Gys, Paolo Rosmino, Ernestina Peretto, Maria Gasperini, Encarnacion Lopéz - *produzione*: Excelsa Film, Barcellona.

AMORE CHE UCCIDE (Chi mi darà l'oblio senza morire?) - *regia*: Mario Caserini - *soggetto*: Fabrice Romano - *fotografia*: Angelo Scalenghe - *interpreti*: Leda Gys, Paolo Rosmino, Camillo Apolloni, Francesco Sciarra, Maria Gasperini, Gerardo Peña, Ernesto Peretto - *produzione*: Film Manipulation Agency, Excelsa Film, Barcellona.

PASSANO GLI UNNI - *regia*: Mario Caserini - *soggetto*: Emiliano Bonetti e Monleone - *fotografia*: Angelo Scalenghe - *interpreti*: Leda Gys, Mario Bonnard, Maria Gasperini, Paolo Rosmino - *produzione*: Film Manipulation Agency.

LA VITA E LA MORTE - *regia*: Amleto Palermi - *protagonista*: Leda Gys - *produzione*: Film Manipulation Agency.

LA MATRIGNA - *protagonista*: Leda Gys - *produzione*: Comoedia-Drama, Torino.

CHRISTUS - *regia*: Giulio Cesare Antamoro - *soggetto*: Fausto Salvatori - *Commento musicale*: don Giocondo Fino - *scenografia*: Giulio Lombardozzi, Ignazio Lupi - *interpreti*: Paolo Pasquali, Amleto Novelli, Leda Gys, Augusto Mastripietri, Augusto Poggioli, Amelia Cattaneo, Lina De Chiesa, Ermanno Roveri - *produzione*: Cines.

L'AMICA - *regia*: Enrico Guazzoni - *commento musicale*: Pietro Mascagni - *interpreti*: Leda Gys, Amleto Novelli, Augusto Mastripietri- *produz.*: Cines.

FERNANDA - *interpreti*: Leda Gys, Gustavo Serena, Alfredo De Antoni, Carlo Benetti - *produzione*: Cines.

ANANKE ovvero FATALITA' - *regia*: Maurizio Rava coadiuvato da Nino Oxilia - *interpreti*: Leda Gys, Maria e Diomira Jacobini - *produzione*: Celio.

1917 LA PRINCIPESSA - *soggetto*: Roberto Bracco - *sceneggiatura*: Washington Borg - *interpreti*: Leda Gys, Lido Manetti - *prod.*: Celio.

LA BOHÈME - *regia*: Amleto Palermi - *soggetto*: dal romanzo di Henri Murger - *riduzione e sceneggiatura*: Lucio D'Ambra - *interpreti*: Leda Gys, Luigi Serventi, Alberto Nepoti, Vittorio Pieri - *prod.*: Cosmopolis Film, Roma.

IL TRENO DI LUSSO - *soggetto*: Umberto Notari - *interpreti*: Mario Bonnard, Leda Gys - *prod.*: General Megale Film.

LA LEDA SENZA CIGNO - *regia*: Giulio Cesare Antamoro - *soggetto*: Gabriele D'Annunzio - *interpreti*: Leda Gys, Enrico Roma, Giorgio Genevois, Pietro Concialdi - *prod.*: Polifilms.

LA DONNA CHE INVENTO' L'AMORE - *soggetto*: dal romanzo omonimo di Guido da Verona - *interpreti*: Leda Gys, Mary Corwin - *prod.*: Polifilms.

1918 UNA PECCATRICE - *interpreti*: Leda Gys, Goffredo D'Andrea - *prod.*: Polifilms.

1919 PIU' CHE L'AMORE - *interpreti*: Leda Gys, Mario Bonnard.

IL RIFUGIO - *soggetto*: Dario Niccodemi - *protagonista*: Leda Gys.

FRIQUET - *regia*: Gero Zambuto - *fotografia*: Vito Armenise - *interpreti*: Leda Gys, Alberto Nepoti - *prod.*: Lombardo Films.

SOLE - *interpreti*: Leda Gys, Giovanni Grasso sr. - *prod.*: Lombardo Film.

1922 I FIGLI DI NESSUNO (in tre episodi: *L'inferno bianco; Suor Dolores; Balilla*) - *regia*: Ubaldo Maria Del Colle - *soggetto*: dal romanzo di R. Rindi - *interpreti*: Leda Gys, Alberto Nepoti, Leonia Laporte.

SCROLLINA - *regia*: Gero Zambuto - *interpreti*: Leda Gys, Alberto Nepoti, Leonia Laporte - *prod.*: Lombardo Film.

UN CUORE NEL MONDO - *regia*: Amleto Palermi - *protagonista*: Leda Gys - *prod.*: Lombardo Film.

1921 LA DONNA E I BRUTI - *regia*: Umberto Paradisi - *protagonista*: Leda Gys - *prod.*: Lombardo Film.

LA CINGALLEGRA - *protagonista*: Leda Gys - *prod.*: Lombardo Film.

1922 LA LEOPARDA FERITA - *regia*: Ubaldo Maria Del Colle - *interpreti*: Leda Gys, Ubaldo Maria Del Colle, Giuseppe Amato - *prod*: Lombardo Film.

L'ARTE DI FARSI AMARE - *interpreti*: Leda Gys, Leonia Laporte - *prod.*: Lombardo Film.

LILY LOLETTE - *regia*: Gero Zambuto - *protagonista*: Leda Gys - *prod.*: Lombardo Film.

1923 SANTARELLINA (Mam'zelle Nitouche) - *regia*: Eugenio Perego - *soggetto*: dall'operetta di Meilhac, Blum e Milhaud - *fotografia*: Vito Armenise - *interpreti*: Leda Gys, Silvio Orsini, Carlo Reiter - *prod.*: Lombardo Film.

COIFFEUR POUR DAMES - *regia*: Amleto Palermi - *interpreti*: Leda Gys, Livio Pavanelli - *prod.*: Lombardo Film.

SOLE MIO - *protagonista*: Leda Gys - *prod.*: Lombardo Film.

LA TRAPPOLA - *protagonista*: Leda Gys - *prod.*: Lombardo Film.

LA SCHIAVA - *protagonista*: Leda Gys - *prod.*: Lombardo Film.

MIA MOGLIE SI E' FIDANZATA - *regia*: Gero Zambuto - *protagonista*: Leda Gys - *prod.*: Lombardo Film.

1924 LA FANCIULLA DI POMPEI ovvero LA MADONNA DEL ROSARIO - *regia*: Giulio Cesare Antamoro - *interpreti*: Leda Gys, Romuald Joubé, Andrée Rolane - *prod.*: Lombardo Film.

SAITRA LA RIBELLE - *regia*: Amleto Palermi - *interpreti*: Leda Gys, Livio Pavanelli - *prod.*: Lombardo Film.

PROFANAZIONE - *protagonista*: Leda Gys - *prod.*: Lombardo Film.

1925 GRAND HÔTEL PARADIS - *regia*: Eugenio Perego - *interpreti*: Leda Gys, Lido Manetti - *prod.*: Lombardo Film.

LA CIECA DI SORRENTO - *regia*: Giulio Cesare Antamoro - *interpreti*: Leda Gys, Romuald Joubé - *prod.*: Lombardo Film.

VIDE NAPULE, E PO'... MORI - *regia*: Eugenio Perego - *interpreti*: Leda Gys, Livio Pavanelli - *prod.*: Lombardo Film.

1926 NAPOLI E' UNA CANZONE - *regia*: Eugenio Perego - *interpreti*: Leda Gys, Angelo Ferrari, Carlo Reiter - *prod.*: Lombardo Film.

NINA NON FARE LA STUPIDA - *Regia*: Eugenio Perego - *soggetto*: dal lavoro teatrale omonimo di Rossato e Gian Capo - *protagonista*: Leda Gys - *prod.*: Lombardo Film.

1927 LA MADONNINA DEI MARINAI - *regia*: Ubaldo Maria Del Colle - *soggetto e sceneggiatura*: Pasquale Parisi - *interpreti*: Leda Gys, Guido Graziosi, Alba Savelli, Gemma De Ferrari, Giuseppe Gherardi, Carlo Reiter - *prod.*: Lombardo Film.

I 28 GIORNI DI CLARETTA - *protagonista*: Leda Gys - *prod.*: Lombardo Film.

1928 LA REGINA DEL VARIETA' - *regia*: Eugenio Perego - *protagonista*: Leda Gys - *prod.*: Lombardo Film.

NAPULE... E NIENTE CCHIU' - *regia*: Eugenio Perego - *interpreti*: Leda Gys, Silvio Orsini - *prod.*: Lombardo Film.

MAM'ZELLE KIKIRIKI' (La signorina Kikiriki) - *regia*: Eugenio Perego - *interpreti*: Leda Gys, Silvio Orsini - *prod.*: Lombardo Film.

IL FILO D'ARIANNA - *protagonista*: Leda Gys - *prod.*: Titanus Film.

1929 RONDINE - *regia*: Eugenio Perego - *fotografia*: Emilio Guattari - *interpreti*: Leda Gys, Silvio Orsini, Lorenzo Soderini, Adele Farulli - *prod.*: Titanus.

(a cura di ROBERTO CHITI)

Augusto Genina
quarant'anni di cinema

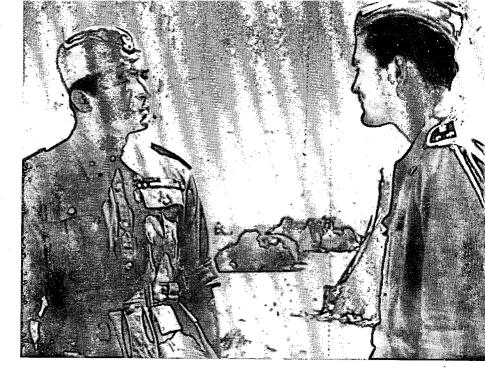
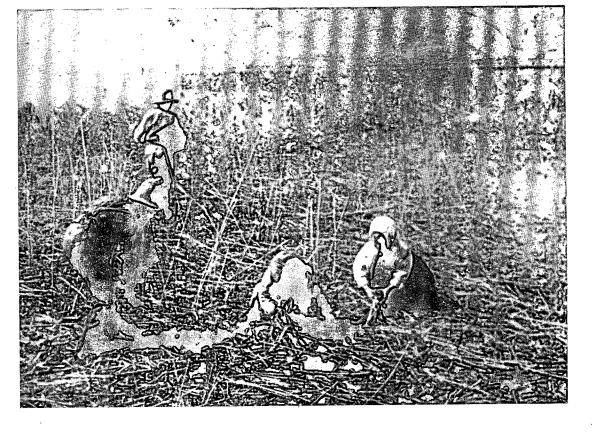
di FRANCESCO BOLZONI

Da qualche anno, dimenticando che il cinema è anche industria e che sono più gli artigiani che tirano a vivere che non gli intellettuali coraggiosi, si pretende troppo da quegli uomini che lavorano fin dal tempo del muto. Si è domandato loro fedeltà e coerenza alle tematiche impegnate, sorte nel dopoguerra; si è sottovalutata l'abilità tecnica; si è umiliata la capacità di narrare, che gli assicurò un numero notevole di consensi di pubblico.

Quando si tira il bilancio su un'intera carriera (ed è il caso di Augusto Genina, spentosi il 28 settembre scorso), bisogna cominciare con l'accettare il dato del successo; poi, se non è autentico, lo si discuterà. E non si può negare che Genina non lo abbia conquistato, servendosi, se ne valeva la pena, di quell'astuzia che un cinematografaro deve possedere, in lotta com'è con le ragioni ferocemente concrete dell'industria. Sotto questo aspetto, anche se mai ha tenuta una direzione d'avanguardia, Genina è degno d'attenzione. Ha lavorato, sì, in un terreno sfruttato, esponendosi ai venti di moda, assimilando l'utile e il dannoso, il buono e il cattivo su movenze pregevoli e su motivi stantii. Vecchio e nuovo, conformismo e abilità si sono scontrati in lui, e non si sa dove termini il primo per dar posto al secondo. Ma si è tenuto a galla in momenti estremamenti difficili, ha vissuto le quattro fasi decisive dell'avventura del cinema italiano: il muto con la corsa alle « meravigliose frodi » e la nascita di una tecnica del racconto; il crollo dell'U.C.I. e la fuga verso un cosmopolitismo, in terra di Francia; la politica cinematografica fascista che generò i film imperialisti; il rinnovamento del neorealismo, che stimolò perfino chi mai aveva pensato all'arte, precedentemente. Perchè non approfittare di una esperienza così varia?

Soava Gallone con Emilio Ghione in *La cavalcata ardente* (1925) di Carmine Gallone.

Un'altra inquadratura di *La cavalcata ardente* (Soava Gallone). A LATO: Soava Gallone in *I volti dell'amore* (1924) di Carmine Gallone.

Leda Gys in *Amore che uccide* (1916) di Mario Caserini. A LATO E SOTTO: ancora Leda Gys rispettivamente in *La principessa* (1917), da un soggetto di Roberto Bracco, e in *La fanciulla di Pompei* (1924) di Giulio Antamoro.

Augusto Genina: *Squadrone bianco* (1936).

Augusto Genina: *Cielo sulla palude* (1949).

Genina è tra i pionieri dell'industria cinematografica italiana. Quando si aveva scarso interesse, se non aperta derisione, per chi se ne andava in giro con la macchina da presa, cominciò a maneggiarla. Certo, non lo fece perchè sentisse di potersi esprimere solo con il linguaggio delle immagini. Ricorrere alla macchina, per restituire un angolo di strada o di piazza, il senso di una vita d'uomo, mescolando gli atteggiamenti in un fluire analitico: erano concetti non immaginabili con l'aria che circolava. Intorno al 1913, un giovane con idee in testa non si sarebbe avvicinato ad un « giocattolo », che si serviva in modo tanto palese di artifici. Per soddisfare la sua tensione interiore — se l'aveva — avrebbe scritto dei versi, della prosa, dei racconti. Il cinema, se mai, rappresentava l'avventura, la possibilità di guadagnare un sacco di quattrini, sogno ricorrente della piccola borghesia italiana. Genina, esordendo, si uniformò al gusto del pubblico, scegliendo soggetti ampiamente commoventi, evitò qualunque azzardo o influenza straniera, perfino nello spunto di tecnica o nella simpatia per un carattere. Se Alessandro Blasetti, quando si dedicherà al cinema, dimostrerà la sua congenialità al linguaggio cinematografico, ripetendo il nome di Eisenstein, e imitando le ricerche venute di fuori, Genina si disinteressò di ogni trovata formale. Si fece capire con storie d'amore e di tristezza, mai del tutto volgari come pretendevano i produttori, sceneggiate con passaggi precisi, riprese con la macchina da presa davanti agli attori, che registrava il tutto. A tener d'occhio i suoi collaboratori, alle scarse immagini rimaste, agli appunti di giornale (il resto è andato perduto) si sistemò in una linea che ripeteva la narrativa postdannunziana. Sentì l'influsso dei modi di D'Annunzio, « tradotti » da giornalisti e novellieri che lo pianificarono su giornali e riviste. *Debito d'odio* (1919), *I tre sentimentali* e *La ruota del vizio* (1920) sono spruzzati dal sentimentalismo che colorava la produzione « amena ». E ameni sono Lucio D'Ambra di *La signorina Ciclone* (1916), G. Antona Traversi di *Il sopravvissuto* (1916); e *Lo scaldino* (1919), che pure porta la firma di Pirandello, come il grottesco *La maschera e il volto* (1919), dall'opera di Luigi Chiarelli, non si distacca dal gusto provinciale corrente.

Molte e contrastanti sono le derivazioni dei film muti di Genina, più o meno raccontati con astuzia, che rivelano, tutti, un autore privo di particolari interessi. Un uomo dotato di un gusto cor-

retto, ma assai limitato. La mancanza di esigenze è dimostrata dalla facilità con cui si ambienta quando, per il fallimento dell'industria italiana, si reca a Parigi. Negli studi francesi perde i pur scarsi lampi di convinzione, guadagnando un timbro uniforme e brillante, un cosmopolitismo che gli assicura consensi di cassetta. E diventa un regista « che si vende ». Non è un difetto, mentre è sicuramente un pregio la piacevolezza espositiva che, allora, non era di tutti. Un andamento brillante, situazioni simpatiche, volti distesi dominano *Quartiere latino* (1929) dalla commedia di Maurice Dekobra, tristo cantore di follie divertenti senza sfondo, autore di dialoghi che pizzicavano il naso come acqua gazosa, celebratore di un'Europa da vagone letto. Nè migliori, nè peggiori sono *Amori di mezzanotte* (Les Amants de minuit, 1931), *Non siamo più ragazzi* (Nous ne sommes plus des enfants, 1934) di un crepuscolarismo non spregevole. Il solo *Prix de beautè* (1930) — da un soggetto di Georg W. Pabst, sceneggiato con René Clair — avanza alcune osservazioni non inutili sui concorsi di bellezza. Il film narra di una ragazza che giunge a conquistare il titolo di Miss Europa: la frenetica valorizzazione dei corpi, il gioco dei desideri, espressi da occhiate e movimenti del viso sono raccontati con piglio moralistico discreto. Non manca una *morale*: la corona spinge la ragazza ad esibizioni che scontentano il suo vecchio ambiente, ingelosiscono il fidanzato che la uccide in una saletta che « passa » un provino della neoattrice. I suoni che vengono dallo schermo si mescolano con le grida e le soffocate parole della realtà in una sequenza, che è un notevole esempio di perfetto asincronismo. Oltre all'abilità di fattura, ai molti appunti di costume, *Prix de beautè* interessa per la valorizzazione fisica di Luise Brooks, che incanta a tal punto il regista da strappargli dalle mani il filo del personaggio, che si sperde in gesti divistici, in pose non sempre efficaci.

Frattanto in Italia il fascismo, consolidato il potere interno, si gettava in tentativi per togliere il paese dal suo destino: quello di essere la quarta potenza d'Europa. Intendeva spingerlo ben oltre, sfruttando, per aumentare le possibilità, anche la resa propagandistica del cinema. Se non fossero serviti all'estero, i film di regime avrebbero ammansito le masse italiane, che erano dubbiose se continuare ad illudersi o prendere coscienza di come stavano le cose. Nonostante gli aiuti e i premi, erano in pochi a farsi avanti. De Sica

e Poggioli erano contenti del loro piccolo mondo, Lattuada, Soldati e Castellani costruivano climi eleganti e raffinati. Eppure urgeva un cinema votato alla diffusione del fascismo. Alla non agevole bisogna si posero, oltre i mestieranti, Blasetti che è autore di *Vecchia guardia* (1935), Alessandrini che diffuse le « glorie africane » con tono altezzoso, e Genina che, richiamato dall'estero, diresse *Squadrone bianco* (1936), *L'assedio dell'Alcazar* (1940) e *Bengasi* (1942). Nel primo è un sentore di aria bruciata, di sole che scotta, di sabbia rovente; un tipo di ufficiale duro ed energico (Fosco Giachetti) di una certa presa. Nel secondo si rinvengono delle carrellate sulla folla piuttosto efficaci. Ma la non moralità storica del testo inquina i film imperialisti di Genina. Seppure, in teoria, ogni posizione ideologica possa originare dei prodotti validi, in pratica quelli che si sistemano in una zona antistorica propagando idee che saranno sconfitte, sono destinati a perire. Passando dal primo film sulla campagna di Libia, al secondo sulla rivoluzione spagnola, a *Bengasi* sulla guerra, la retorica cresce, il linguaggio si inquina. Ciò perchè si ha una forma senza contenuto, e le immagini non diventano una sola cosa con l'azione, con la convinzione incrollabile che i temi cantati sono validi, che è necessario «vivere pericolosamente», che « si deve essere eroi».

Decine e decine di volte i dirigenti del partito dominante avevano ripetuto questi concetti che, a guardar bene, non interessavano il regista. Lo convincevano il piangere su Dorina abbandonata, lo spettegolare sui tristi amori, l'illanguidirsi su Napoli « terra d'amore ». In fondo, pure durante gli anni « eroici » del fascismo — quando prometteva qualcosa, se non altro — aveva girato *Peccatrice senza peccato* (1922), *Cyrano di Bergerac* (1923), *Il corsaro* (1923), opere ben scarsamente « rivoluzionarie ». Poteva, adesso, senza essersi mai disperso tra chi combatteva, cantarne le esperienze? Così, trattando di gente che pure soffre, si sperde nel banco di nebbia dei casi-limite, delle nature stravolte da un corso naturale, fino a diventare disumane: il padre che perde il figlio, pur di non cedere l'Alcazar ai nemici. Mai un palpito di paura o di agitazione in lui; mai un attimo di dubbio in *Bengasi*.

Dopo il 1942 la guerra peggiorò. Intervennero gli avvenimenti, il ritirarsi delle truppe italiane sui fronti, l'armistizio, la rivolta dei resistenti ad abbattere gli eroismi falsi dai loro piedistalli. Genina non ebbe occhio per loro, nè parole di compassione. Non si imbiz-

zarrì a continuare un discorso che non andava, non si riscattò passando dall'altra parte. Rimase in disparte, controllando il lavorio che gli si svolgeva intorno. Fu affascinato dal tentativo, a volte riuscito, di legare il racconto cinematografico al gran carro della vita. Volle seguire la strada nuova, ma, non potendo per ragioni di misura accettarne i fermenti ideologici, ritornò al passato, non per una fuga: per meditare su un dato che non muta, il dato della santità. Pensò a S. Francesco, decise per Maria Goretti, una fanciulla che difese la sua purezza fino alla morte, agli inizi del secolo. Ne studiò la vita, i rapporti con i familiari, i luoghi che la videro viva, la stampa dell'epoca. Risolversi per un film di una tale tematica è una prova di ipocrisia, si è insinuato. Sarebbe esatto se il film ripetesse moduli scontati e non fosse una parola stimolante nel campo del cinema agiografico (piuttosto c'è da stigmatizzare che non abbia avuto seguito e che lo stesso Genina sia pervenuto, più tardi, ai poveri misticismi, di timbro postdannunziano, di *Maddalena,* 1953) Chè, con la ricostruzione di un frammento della vita di Maria Goretti, ad una parabola che dall'umano tende al divino si dà una cornice ambientale e si cerca una dimensione storica.

La prima è nettamente presente: gli scoli dell'acqua tra i magri campi, il cimitero, la cucina con la cena rovesciata sul tavolo, la stanza in disordine e lo sbattere delle lenzuola della madre, l'aia con il carro che macina le messi. Aperto da sequenze tutta pioggia e miseria, che scoprono poveri mucchi di carni e di vesti di contadini, *Cielo sulla palude* (1949) non raggiunge, completandosi, la documentazione storiografica. Se è delicato nel tratteggiare i rapporti tra Maria e la natura, Maria e il padre, Maria e la religione, non è preciso nello spiegare le colpe della società che ha alimentato e traviato il giovane uccisore. Poche immagini di giornale illustrato, un accenno ad un complesso, non bastano. La condanna, dal caso privato, doveva allargarsi coinvolgendo i nobili, mostrati debolmente all'inizio, che nonostante il pietismo favorivano uno stato bestiale di vita. Non che Genina non semini il film di spunti moralistici, ma mai li raccoglie in una visione unitaria. Il film non si inserisce, come guida, in una tradizione cattolica, altrimenti perplessa e fonda. Non manca, però, di pregi: un viso terso e pulito di ragazza che spande intorno lampi, mancamenti, certezze creando un personaggio credibile, ritmato nella semplicità; una scattante precisione nell'esposi-

zione, che segue un tracciato lineare, una forma spoglia che preferisce limitati elementi scenografici, colori precisi ad un contorto ingombrare di luci.

Con *L'edera* ritorna una terra primitiva, una passione elementare, figure di vita psicologica accentrata su motivi precisi: l'amore, il denaro, l'affetto alla terra materna, la religione. Nonostante l'apparente continuità dei tempi, il film è meno riuscito del precedente. E' freddo, inanimato, lento. La caparbia precisione, la cura al ritmo del regista non trovano il calore, che egli non possiede, nella protagonista, la sensibilità pittorica nell'operatore. Tanto che, per non ripetere l'esperimento calligrafico di un'arida trascrizione (*L'edera* s'ispirava ad un romanzo di Grazia Deledda), Genina accoglie il suggerimento di un fatto di cronaca, per il suo terzo film del dopoguerra: il crollo di una scala, sovraccarica di ragazze accorse per il richiamo di un posto d'impiegata. Un tema arduo, come si vede, che avrebbe dovuto metterlo di fronte, senza possibilità di fuga, alla realtà d'ogni giorno, obbligandolo a non evitare i quesiti sull'organizzazione della società, sfuggiti con i racconti retrospettivi. Non la palude pontina e una santa, non la Sardegna rupestre e nobile: è di scena Roma contemporanea e un gruppo di dattilografe, entrambi dati non dispersivi. Ma il regista, che aveva tentato il tuffo nelle cose, forse temendo che nella cronaca non sarebbe stata salvezza per lui, si ritira in pseudoproblemi. Più proclama e si contorce, più si scopre che ricerca pretesti « alti » perchè non sa come interpretare quelli concreti. Infatti presenta dei casi limite: una maritata, la figlia di un professore celebre, vittima degli stupefacenti. Un caso limite è quello della prostituta che si redime in *Maddalena,* un digest di sesso, di follia, di fastidio e di sacra rappresentazione.

Gli ultimi film di Genina sono quindi ambiziosi, più di quanto non fossero i primi, e si muovono su linee assai discutibili. Seppure, confrontandoli con le esperienze realistiche, non siano da accettare, hanno il merito d'essere condotti con grammatica onesta, con recitazione dignitosa. Genina lo sapeva e si meravigliava di non ottenere i consensi della critica: « Alla gente — si lamentava — non interessa più come si narra, ma soltanto ciò che si narra ». E ,in questo, vedeva giusto, perchè molti gli voltarono le spalle, sottovalutandone perfino le doti d'artigiano, il piacere di narrare, l'abilità nell'affascinare il pubblico, proprio perchè non aveva pagato fino in fondo

il riscatto, sulla posizione che era parsa convincerlo. Perchè aveva creduto di ricollegare il presente al passato, il gioco divertito di *Frou frou* (1955) con quello degli esordi. Forse fu pretendere troppo, da un artigiano accondiscendente all'intrattenimento ameno, alla battuta brillante, ad ideologie sbagliate, la fedeltà a ricerche profonde nel clima nervoso del primo dopoguerra. E' già molto che la tematica di *Cielo sulla palude*, per la serietà di chi seguiva una diversa strada, abbia coinciso con dei valori non venali. Ma sono in tanti, e più dotati e più preparati, ad essere in colpa con Genina, un uomo che, bene o male, ha dedicato l'intera vita al cinema. Perchè fargli una colpa senza perdono della sua ricerca del successo? Non si ricorda il cinema, sempre maggiormente, d'essere un'industria, sfuggendo di continuo alla resa dei conti?

Filmografia

Soggetti:

1913 L'ANIMA DEL DEMI-MONDE - *regia*: Baldassarre Negroni - *produzione*: Celio.
LA GLORIA - *regia*: Baldassarre Negroni - *produzione*: Celio.
ZUMA - *regia*: Baldassarre Negroni - *produzione*: Cines.

1920 L'ORIZZONTALE - *regia*: Gennaro Righelli - *produzione*: Fert.

1923 JOLLY - *regia*: Mario Camerini (*in collaborazione*) - *produzione*: Consorzio cinematografico Direttori italiani.

1933 NON SON GELOSA - *regia*: Carlo Ludovico Bragaglia - *produzione*: Cines.

Supervisione:

1920 LA FUGGITIVA - *regia*: Piero A. Mazzolotti - *produzione*: Photodrama-UCI.

Regie:

1913 LA MOGLIE DI SUA ECCELLENZA - *produzione*: Film d'Arte spagnola (realizzato in Spagna).

1914 IL SEGRETO DEL CASTELLO DI MONROE - *interprete*: Pina Menichelli *produzione*: Cines.
LA PAROLA CHE UCCIDE - *produzione*: Cines .
IL PICCOLO CERINAIO - *interprete*: Leda Gys - *produzione*: Celio.
LA FUGA DEGLI AMANTI - *produzione*: Milano Films.
DOPO IL VEGLIONE - *interpreti*: Hesperia e Luigi Serventi - *produzione*: Milano Films.
L'ANELLO DI SIVA - *produzione*: Milano Films.

1915 MEZZANOTTE - *soggetto e sceneggiatura*: Augusto Genina - *fotografia* Arturo Gallea - *interprete*: Mercedes Brignone - *produzione*: Milano Films.
LA GELOSIA - *interprete*: Bianca Vittoria Camagni - *produzione*: Milano Films.

LA DOPPIA FERITA - *soggetto e sceneggiatura*: Augusto Genina - *fotografia*: Carlo Montuori - *protagonista*: Mistinguett - *produzione*: Milano Films.

LULU' - *soggetto*: dalla commedia di Carlo Bertolazzi - *interpreti*: Pina Menichelli, Ruggero Ruggeri, Tilde Teldi - *produzione*: Cines.

1916 CENTO HP - *produzione*: Milano Films.

LA CONQUISTA DEI DIAMANTI - *interprete*: Juanita Kennedy - *produzione*: Milano Films.

L'ULTIMO TRAVESTIMENTO - *produzione*: Milano Films.

IL DRAMMA DELLA CORONA - *produzione*: Milano Films.

IL SOGNO DI UN GIORNO - *soggetto*: Augusto Genina - *produzione*: Medusa Films.

IL SOPRAVVISSUTO - *soggetto*: Giannina Antona Traversi - *fotografia*: Carlo Montuori - *interpreti*: Camillo Pilotto, Ugo Gracci, Fernanda Negri-Pouget, Lea Giunchi, Teresa Boetti-Valvassori - *produzione*: Medusa Films.

LA SIGNORINA CICLONE - *soggetto*: Lucio D'Ambra - *sceneggiatura*: Lucio D'Ambra *e* Augusto Genina - *fotografia*: Carlo Montuori - *scenografia*: Giulio Folchi - *interpreti*: Suzanne Armelle, Francesco Cacace Gaeta e la Romani - *produzione*: Medusa Films.

LA MENZOGNA - *soggetto e sceneggiatura*: Augusto Genina - *fotografia*: Angelo Scalenghe *e* Renato Cartoni - *scenografia*: Giulio Folchi - *interpreti*: Vera Vergani, Tullio Carminati, Milly Della Silva, Franz Sala, Cinessino (Eraldo Giunchi) - *produzione*: Monopol.

IL PRESAGIO - *soggetto e sceneggiatura*: Augusto Genina - *fotografia*: Angelo Scalenghe *e* Renato Cartoni - *scenografia*: Giulio Folchi - *interpreti*: Vera Vergani, Tullio Carminati, Milly Della Silva, Franz Sala, Cinessino (Eraldo Giunchi) - *produzione*: Monopol.

1917 IL SILURAMENTO DELL'OCEANIA - *soggetto e sceneggiatura*: Augusto Genina - *interpreti*: Cecyl Tryan, Oreste Bilancia, Alfredo Boccolini (Galaor), Rita Jolivet - *produzione*: Ambrosio.

LUCCIOLA - *soggetto*: Augusto Genina *e* Mario Maria Martini - *scenografia*: Giulio Folchi - *interpreti*: Fernanda Negri-Pouget, Elena Makowska, Francesco Cacace Gaeta, Franz Sala, Umberto Scalpellini, il basso Wulmann - *produzione*: Ambrosio.

MASCHIACCIO - *soggetto*: Augusto Genina - *interpreti*: Fernanda Negri-Pouget, Oreste Bilancia - *produzione*: Ambrosio.

1918 IL PRINCIPE DELL'IMPOSSIBILE - *soggetto*: Riccardo Cassano - *sceneggiatura*: Augusto Genina - *interpreti*: Ruggero Ruggeri, Alfonso Cassini - *produzione*: Ambrosio.

FEMMINA o FEMINA - *soggetto*: Augusto Genina - *sceneggiatura*: Alessandro De Stefani - *interpreti*: Italia Almirante Manzini, Lido Manetti, Alfonso Cassini, Oreste Bilancia - *produzione*: Itala.

L'ONESTA' DEL PECCATO - *soggetto*: Alessandro De Stefani *e* Augusto Genina - *sceneggiatura*: Augusto Genina - *protagonista*: Maria Jacobini - *produzione*: Tiber.

KALIDAA ovvero LA STORIA DI UNA MUMMIA - *soggetto*: Pio Vanzi - *produzione*: Tiber.

IL TRONO E LA SEGGIOLA - *interpreti*: Tullio Carminati, Oreste Bilancia - *produzione*: Tiber.

ADDIO GIOVINEZZA - *soggetto*: dalla commedia di Sandro Camasio e Nino Oxilia - *riduzione e sceneggiatura*: Augusto Genina - *interpreti*: Maria Jacobini, Lido Manetti, Elena Makowska, Oreste Bilancia, Ruggero Capodaglio - *produzione*: Itala.

I DUE CROCIFISSI - *soggetto*: Alessandro De Stefani - *sceneggiatura*: Au-

gusto Genina - *interpreti*: Italia Almirante Manzini, Alberto Pasquali, Ettore Piergiovanni - *produzione*: Itala.

L'EMIGRATA - *protagonista*: Maria Jacobini - *produzione*: Itala.

1919 LA MASCHERA E IL VOLTO - *soggetto*: dalla commedia di Luigi Chiarelli - *protagonista*: Italia Almirante Manzini - *produzione*: Itala-UCI.

LUCREZIA BORGIA - *soggetto*: Fausto Salvadori - *protagonista*: Diana Karenne - *produzione*: Itala-UCI.

NORIS - *soggetto*: Augusto Genina - *protagonista*: Pina Menichelli - *produzione*: Itala-UCI.

LO SCALDINO - *soggetto*: Luigi Pirandello - *sceneggiatura*: Augusto Genina - *interpreti*: Wally Sambucini, Alfonso Cassini, Franz Sala - *produzione*: Itala-UCI.

BEL AMI - *produzione*: Photodrama-UCI.

DEBITO D'ODIO - *soggetto*: Georges Ohnet - *interpreti*: Edy Darclea, Vasco Creti, Ines Giannoni, Umberto Casilini - *produzione*: Photodrama-UCI.

LA DONNA E IL CADAVERE - *scenario*: Augusto Genina - *interpreti*: Alberto Pasquali, Ria Bruna, Gabriel Moreau - *Produzione*: Photodrama-UCI.

LE AVVENTURE DI BIJOU - *soggetto*: Augusto Genina - *interpreti*: Fernanda Negri-Pouget, Alberto Collo, Camillo De Riso - *produzione*: Celio-UCI.

1920 LA DOULOUREUSE - *soggetto*: dalla commedia di Maurice Donnay - *interpreti*: Ria Bruna, Francesco Cacace Gaeta, Pina Orsini, Valeria Creti - *produzione*: Photodrama-UCI.

I TRE SENTIMENTALI - *soggetto*: Sandro Camasio - *sceneggiatura*: Augusto Genina - *fotografia*: Vittorio Armenise - *interpreti*: Lyda Quaranta, Angelo Ferrari, Ruggero Capodaglio, Lia Miari, Alex Bernard, Carlo Tedeschi - *produzione*: Photodrama-UCI.

TRE MENO DUE - *soggetto*: Mario e Augusto Camerini - *condirettore*: Giulio Antamoro - *produzione*: Nova Film.

I DIABOLICI - *soggetto*: dal romanzo «Le notti del Cimitero» di Léon Gozlan - *sceneggiatura*: Augusto Genina - *interpreti*: Edy Darclea, Vasco Creti, Ines Giannoni, Umberto Casilini, Gabriel Moreau - *produzione*: Photodrama-UCI.

IL CASTELLO DELLA MALINCONIA - *soggetto*: Guido Romolotti- *fotografia*: Di Segni - *scenografia*: Vincenzo Giurgola - *interpreti*: Lucy di San Germano, Angelo Ferrari, Alex Bernard, Augusto Poggioli, Luigi Duse, Ruggero Capodaglio, Tina De Sanctis, Giuseppe Pierozzi, Jole Gerli- *produzione*: Cines-UCI.

L'AVVENTURA DI DIO - *produzione*: Cines-UCI.

LA RUOTA DEL VIZIO - *soggetto*: da un racconto di Hoffmann - *adattamento*: Alessandro De Stefani - *sceneggiatura*: Augusto Genina - *interpreti*: Edy Darclea, Alberto Pasquali, Umberto Casilini, Filippo Butera - *produzione*: Photodrama-UCI.

MOGLIE, MARITO E... - *soggetto*: Augusto Genina - *produzione*: Cines-UCI.

1921 L'INCATENATA - *interpreti*: Lucy di San Germano, Angelo Ferrari - *produzione*: Cines-UCI.

CRISI - *produzione*: Cines-UCI.

L'INNAMORATA - *produzione*: Fert.

1922 LUCIE DE TRECOEUR - *protagonista*: Vera Vergani - *produzione*: Cines-UCI

UNA DONNA PASSO' - *produzione*: Cines-UCI.

UN PUNTO NERO - *interpreti*: Pauline Polaire e Angelo Ferrari - *produzione*: Cines-UCI.

LA PECCATRICE SENZA PECCATO - *soggetto*: Lucio D'Ambra - *fotografia*: Ottavio De Matteis - *interpreti*: Soava Gallone ,Alfredo Bertone, Giovanni Schettini, Bonaventura Ibañez, Vasco Creti - *produzione*: Sindacato cinematografico.

1923 CIRANO DI BERGERAC - *soggetto*: dal poema di Edmond Rostand - *sceneggiatura*: Mario Camerini - *fotografia*: Ottavio De Matteis - *costumi*: Caramba - *interpreti*: Pierre Magnier, Linda Moglia, Angelo Ferrari, Alex Bernard, Umberto Casilini, Gemma De Sanctis, Maurice Schutz, Roberto Parisini - *produzione*: Film Extra Genina-UCI.

IL CORSARO - *coregista*: Carmine Gallone - *soggetto*: Ferdinando Palmieri - *sceneggiatura*: Ferdinando Paolieri *e* Aldo De Benedetti - *interpreti*: Amleto Novelli, Edy Darclea, Cecyl Tryan, Bonaventura Ibañez, Uberto Cocchi, Enrico Monti, Ernesto Bracci, Bruto Castellani, Fosco Ristori - *produzione*: Artisti Italiani Associati.

GERMAINE - *protagonista*: Ria Bruna - *produzione*: Palatino.

1924 LA MOGLIE BELLA - *soggetto*: Alessandro De Stefani - *interpreti*: Linda Moglia, Ruggero Ruggeri, Luigi Serventi, Carmen Boni - *produzione*: SAIC.

1925 IL FOCOLARE SPENTO (altro titolo: *Il più grande amore*) - *interpreti*: Rina De Liguoro, Dolly Grey, Lido Manetti, Carmen Boni, Giorgio Bianchi, Carlo Tedeschi, Jeanne Brindeau, Uberto Cocchi, la piccola Marcella Sabbatini - *produzione*: Genina Films.

1926 L'ULTIMO LORD - *soggetto*: Ugo Falena - *sceneggiatura*: Augusto Genina - *fotografia*: Carlo Montuori - *interpreti*: Carmen Boni, Gianna Terribili Gonzales, Lido Manetti, Bonaventura Ibañez, Carlo Tedeschi - *produzione*: Genina Films.

1927 ADDIO GIOVINEZZA - *soggetto*: dalla commedia omonima di Sandro Camasio *e* Nino Oxilia - *riduzione e sceneggiatura*: Luciano Doria e Augusto Genina - *fotografia*: Carlo Montuori *e* Antonio Martini - *scenografia*: Giulio Folchi - *interpreti*: Carmen Boni, Walter Slezak, Elena Sangro, Augusto Bandini, Piero Cocco, Lya Christa, Carla Bartheel - *produzione*: Cinéromans, Parigi.

DIE WEISSE SKLAVIN (La schiava bianca) - *interpreti*: Charles Vanel, Renée Heribel, Wladimir Gaidaroff, Liane Haid, Oreste Bilancia - *produzione*: Lothar Stark.

DIE GESCHICHTE EINER KLEINER PARISERIN ovvero SPRUNG INS GLÜCK ovvero TOTTE ET SA CHANCE (La storia di una piccola parigina) - *soggetto*: da un romanzo di Pierre Soulaine - *fotografia*: Victor Armenise - *interpreti*: Carmen Boni, André Roanne, Lya Christa, Oreste Bilancia, Carla Bartheel, Hermann Valentin, Hans Junkermann, Max Lentlos - *produzione*: Nero Film-Schwab e Cinéromans.

DIE GEFANGENE VON SHANGHAI (La prigioniera di Shangai) - *coregista*: Géza von Bolvary - *soggetto*: Augusto Genina - *interpreti*: Carmen Boni, Agnes Petersen, Jack Trevor, Bernhard Goetzke, Kurt Vespermann, Nien Sön Ling - *produzione*: Nero Film.

1928 SCAMPOLO - *soggetto*: dalla commedia omonima di Dario Niccodemi - *fotografia*: Victor Armenise - *interpreti*: Carmen Boni, Livio Pavanelli, Carla Bartheel, Lya Christa, Hans Junkermann - *produzione*: Nero Film.

LIEBESKARNAVAL (Mascherata d'amore) - *scenario*: Augusto Genina - *interpreti*: Carmen Boni, Jack Trevor, Hans Junkermann, Olga Engel, Oreste Bilancia, Asta Bilancia - *produzione*: Nero Film-Schwab.

1929 UN DRAMMA A 16 ANNI (titolo italiano) - *interpreti*: Greta Mosheim, Hans Brausewetter, Angelo Ferrari, Paul Otto - *produzione*: Jofa Film.

QUARTIER LATIN (Quartiere latino) - *soggetto*: dal romanzo omonimo di Maurice Dékobra - *fotografia*: Victor Armenise *e* Eduard Hoesch - *interpreti*:

Carmen Boni, Ivan Petrovic, Gina Manès, Gaston Jacquet, Augusto Bandini, Helga Thomas, Oreste Bilancia, Magnus Stifner, Pierre Ferval - *produzione*: Orplid-Sofar.

1930 PRIX DE BEAUTE' (Miss Europa) - *soggetto*: Georg Wilhelm Pabst - *sceneggiatura*: René Clair, Augusto Genina, Bernard Zimmer - *scenografia*: Robert Gys - *interpreti*: Louise Broks, Jean Bradin, Gaston Jacquet, Georges Charlia, Augusto Bandini, André Nicolle, Fanny Clair - *produzione*: Sofar.

1931 LES AMANTS DE MINUIT (Gli amori di mezzanotte) - *condirettore*: Marc Allegret - *scenario*: Georg C. Klaren, Maurice Kroll, Carl Behr - *fotografia*: Theodor Sparkuhl, Roger Hubert - *interpreti*: Daniela Parola, Pierre Batcheff, Jacques Varennes, Josseline Gaël, Alfred Loretto - *produzione*: Braunberger-Richebé.

Versione tedesca: MITTERNACHTSLIEBE - *condirettore*: Carl Froelich - *interpreti*: Daniela Parola, Hans Adalbert Schlettow, Pierre Batcheff, Josseline Gaël, Alfred Loretto.

PARIS-BÉGUIN - *soggetto*: Francis Carco - *musica*: Maurice Yvain - *interpreti*: Jane Marnac, Jean Gabin, Jean Max, Charles Lamy, Pierre Finaly, Saturnin Fabre, Rachel Berendt, Violaine Barry, Fernandel, Pierre Meyer - *produzione*: Osso.

LA FEMME EN HOMME (L'ultimo Lord) - *soggetto*: Ugo Falena - *musica*: Armand Bernard *e* Marcel Delannoy - *interpreti*: Carmen Boni, Françoise Rosay, Armand Bernard, André Dubosc, Alex Bernard, Philippe Hersent - *produzione*: Tobis.

1932 NE SOI PAS JALOUSE - *soggetto*: Augusto Genina - *sceneggiatura*: Augusto Genina *e* Jacques Natanson - *interpreti*: Carmen Boni, André Roanne, Gaston Dupray, Alex Bernard, Paule Andral, G. Bernier - *produzione*: Universal Film.

1934 NOUS NE SOMMES PLUS DES ENFANTS (Non siamo più ragazzi) - *fotografia*: Harry Stradling - *musica*: Marcel Lattès - *montaggio*: Léonide Moguy - *interpreti*: Gaby Morlay, Claude Dauphin, Jean Wall, Pierre Larquey, Lucienne Lemarchand, Nina Myral, Pauline Carton, Léon Arvel - *produzione*: Eureka Film.

1935 VERGISS MEIN NICHT (Non ti scordar di me) - *scenario*: Ernst Marischka - *fotografia*: Herber Körner, Bruno Timm, Kurt Neubert, Georg Bruckbauer - *scenografia*: Fritz Maurischat *e* Karl Weber - *musica*: Alois Melichar *e* E.D. Curtis - *interpreti*: Beniamino Gigli, Magda Schneider, Hedda Björnson, Zoe Valewska, Kurt Vespermann, Siegfried Schürenberg, F.W. Schröder-Schrom, Peter Bosse, Eric Ode, Karl Harbacher, Erich Dunskus, Ilse Fürstenberg, Wera Schultz, C. Birkigt - *produzione*: Itala Film, Berlin.

1936 BLUMEN AUS NIZZA (Fiori di Nizza) - *scenario*: Max Wallner *e* Gino Valori - *fotografia*: Franz Planer - *musica*: Willy Schmidt-Gentner *e* D. von Buday - *interpreti*: Friedl Czepa, Erna Sack, Karl Schönböck, Paul Kemp, Jane Tilden, Hans Homma, Alfred Neugebauer, Betty Becker, Johanna Terwin, André Bori - *produzione*: Gloria Film, Vienna (realizzato in Austria).

LA GONDOLE AUX CHIMÈRES (La gondola delle chimere) - *soggetto*: da un romanzo di Maurice Dékobra - *sceneggiatura*: Gino Valori - *fotografia*: Léon H. Burel *e* Anchise Brizzi - *scenografia*: Domenico M. Sanzone *e* Guido Fiorini - *musica*: C.A. Bixio, Ezio Carabella, Armando Fragna - *montaggio*: Fernando Tropea - *interpreti*: Marcelle Chantal, Roger Karl, Paul Bernard, Henri Rollan, Mara Belkis, Nino Eller, Mihalesco, M. Falaschi, Serge Nadaud, Lia Rosa, Rosina Adrario, Renato Gabrielli, Carlo Maggio, Giovanni Ferrari - *produzione*: Hellanthe-Tiberia Film.

SQUADRONE BIANCO - *soggetto*: dal romanzo di Joseph Peyré - *sceneggiatura*: Augusto Genina *e* Gino Valori - *dialoghi*: Gino Rocca - *fotografia*: Anchise Brizzi, Massimo Terzano, Antonio Cufaro - *scenografia*: Guido Fiorini - *musica*: Antonio Veretti - *montaggio*: Fernando Tropea - *interpreti*: Fosco

Giachetti, Antonio Centa, Fulvia Lanzi, Olinto Cristina, Guido Celano, Enrico Marroni, Cesare Polacco, Nino Marchetti, Giorgio Covi, Francesca D'Alpe, Donatella Gemmò, Diana Lante, Loris Gizzi, Olga Pescatori, Jole Tinta - *produzione*: Roma Film.

1937 FRAUENLIEBE-FRAUENLEID (Amore e dolore di donna) - *soggetto e sceneggiatura*: Augusto Genina - *fotografia*: Herbert Körner - *musica*: Peter Kreuder - *interpreti*: Magda Scheneider, Ivan Petrovich, Oskar Sima, Anton Pointner, Peter Bosse, Ernst Behmer, Anda Bori, Heinrich Schroth, Erich Fiedler, Gerhard Dammann, Maria Seidler, Philipp Manning, Erich Kestin, Alexa von Porembsky, Anita Mey, Margarete Kupfer, Else Bötticher, Claire Reigbert, Maria Krahn, Eduard Bornträger, Karl Harbacher, Lilo Bergen, Erich Dunskus, Tina Zucchi - *produzione*: Cine Allianz.

NAPLES AU BAISER DE FEU (Napoli terra d'amore) - *soggetto*: da un romanzo di Auguste Bailey - *sceneggiatura*: Henri Jeanson, Marcel Achard, Ernesto Grassi - *dialoghi*: Henri Jeanson - *fotografia*: Robert Le Febvre e Ted Pahle - *musica*: Vincent Scotto - *interpreti*: Viviane Romance, Tino Rossi, Michel Simon, Mireille Balin, Marcel Dalio, Jeanne Loury, Marie-José - *produzione*: Paris Film.

1939 CASTELLI IN ARIA - *soggetto*: Franz Franchy - *sceneggiatura*: Augusto Genina, Alessandro De Stefani, Franz Tanzler - *fotografia*: Gunther Anders e Konstantin Irmen-Tschet - *scenografia*: Gastone Medin e Guido Fiorini - *musica*: Alessandro Cicognini, D'Anzi, Franz Grothe - *interpreti*: Vittorio De Sica, Lilian Harvey, Carla Sveva, Hilde von Stolz, Otto Tressler, Fritz Odemar, Rio Nobile, Umberto Sacripante, Nino Altieri, Federico De Martino, Jolanda D'Andrea, Cesare Gambardelli, Guglielmo Morresi, Cirillo Konopleff, Otello Polini, Alessio Sonhodolsky, Maria Della Lunga Maldarelli - *produzione*: Astra Film-Ufa.

Versione tedesca: INS BLAUE LEBEN: *interpreti*: Vittorio De Sica, Lilian Harvey, Josefine Dora, Hilde von Stolz, Otto Tressler, Fritz Odemar, Leo Peukert, Anton Pointner, Annie Rosar, Umberto Sacripante, Mihail Xantho, Eduard Loibner, Hans Unterkircher, Ferdinand Maierhofer.

1940 L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR - *soggetto*: Augusto Genina, Alessandro De Stefani, Pietro Caporilli - *sceneggiatura*: Augusto Genina e Alessandro De Stefani - *fotografia*: Jan Stallich, Francesco Izzarelli, Vincenzo Seratrice - *scenografia*: Gastone Medin - *musica*: Antonio Veretti - *montaggio*: Fernando Tropea - *interpreti*: Fosco Giacchetti, Mireille Balin, Maria Denis, Rafaël Calvo, Andrea Checchi, Silvio Bagolini, Aldo Fiorelli, Carlo Tamberlani, Adele Garavaglia, Eugenio Duse, Guido Notari, Carlo Duse, Guglielmo Sinaz, Ugo Sasso, Oreste Fares, Giovanni Dal Cortivo, Vasco Creti, Carlos Muñoz, Nino Crisman, Giovanni Petti, Carlo Bressan, Iginia Armill, Ciro Berardi, Checco Rissone, Alfredo Petroni, Luigi Pastore, Felice Romano, Mario Colambassi, Franco Barci, Rolando Mazzotti, Angelo Dessy, Giulio Tomassini, Anita Farra, Enza Vasconi, Tullio Tomadoni, Enrico Gozzo, Mario Ersanilli, Aedo Galvani - *produzione*: Bassoli Film.

1942 BENGASI - *soggetto*: Augusto Genina, Alessandro de Stefani, Ugo Betti - *sceneggiatura*: Augusto Genina, Alessandro De Stefani, Ugo Betti, Edoardo Anton - *fotografia*: Aldo Tonti - *scenografia*: Salvo D'Angelo - *musica*: Antonio Veretti - *interpreti*: Fosco Giachetti, Maria von Tasnady, Amedeo Nazzari, Vivi Gioi, Laura Redi, Fedele Gentile, Guido Notari, Leo Garavaglia, il piccolo Pier Giorgio Heliczer, Amelia Rossi Bissi, Carlo Tamberlani, Carlo Duse, Giorgio Costantini, Guglielmo Sinaz, Giovanni Grasso, Anna Arena, Giovanni Onorato, Edda Soligo, Alberto Marchiò, Fulvio Ranieri, Aldo Pini, Vasco Creti, Ciro Berardi, Silvio Bagolini, Enrico Effernelli, Antimo Reyner, Corrado Nardi, Ugo Sasso, Emilio Petacci, Mario Lodolini, Laura Clara Giudice, Giuseppe Condorelli, Rudy Randi, Romolo Giardini, Galeazzo Benti, Giovanni

Petti, Carlo Mariotti, Pasquale Fasciano, Giulio Giorgetti, Carmine Garibaldi, Giachetti Fontana - *produzione*: Bassoli Film.

1949 CIELO SULLA PALUDE - *soggetto*: Madame E. Psorulla - *adattamento e dialoghi*: Augusto Genina - *sceneggiatura*: Augusto Genina, Suso Cecchi D'Amico, Fausto Tozzi - *fotografia*: G. R. Aldo - *scenografia*: Virgilio Marchi - *musica*: Antonio Veretti - *montaggio*: Otello Colangeli e Edmondo Lozzi - *bozzetti e scene*: Duilio Cambellotti - *interpreti*: Ines Orsini, Mauro Matteucci, Giovanna Martella, Assunta Radico, Rubi Dalma, Francesco Tomolillo, Michele Malaspina, Domenico Viglione Borghese, Antimo Reyner, Siva Fazi, Gilberto Severi, il piccolo Federico Meloni - *produzione*: Bassoli Film-Arx Film.

1950 L'EDERA - *soggetto*: dal romanzo omonimo di Grazia Deledda - *sceneggiatura*: Augusto Genina. Vitaliano Brancati - *fotografia*: Marco Scarpelli - *scenografia*: Oreste Gargano e Alfredo Montori - *musica*: Antonio Veretti - *costumi*: Dario Cecchi - *interpreti*: Columba Dominguez, Roldano Lupi, Juan De Landa, Franca Marzi, Francesco Tomolillo, Nino Pavese, Gualtiero Tumiati, Peppino Spadaro, Emma Baron, Massimo Pianforini, Mauro Matteucci, Antimo Reyner, Leonilde Montesi, Patrizia Manca, Dario Maelfi - *produzione*: Cines.

1952 TRE STORIE PROIBITE - *soggetto*: Vitaliano Brancati e Augusto Genina (la terza storia è tratta da un racconto di Sandro De Feo e Ivo Perilli) - *sceneggiatura*: Augusto Genina, Vitaliano Brancati, Sandro De Feo, Nino Maccari, Ercole Patti, Ivo Perilli - *fotografia*: G.R. Aldo - *scenografia*: Oreste Gargano - *musica*: Antonio Veretti - *montaggio*: Giancarlo Cappelli - *interpreti*: Eleonora Rossi Drago, Antonella Lualdi, Lia Amanda, Isa Pola, Gino Cervi, Gabriele Ferzetti, Frank Latimore, Enrico Luzi, Giulio Stival, Isa Querio, Giovanna Cigoli, Richard McNamara, Franco Marturano, Bruno Vecchi, Mariolina Bovo, Marisa Fimiani, Alberto Plebani, Laura Tiberi, Roberto Risso, Umberto Aquilino, Francesca Uberti, Nadia D'Achille, Mary Jokam, Renata Campanati, Sonia Marinelli, Vira Silenti, Luciana Vedovelli, Barbara Berg, Vincenzo Sansoni, Salvo Libassi, Lila Rocco, Anita Angius, Rudy Solinas, Emilia Giacometti, Marcella Rovena, Maria Pia Spini - *produzione*: Electra Compagnia Cinematografica-Bassoli Film.

1953 MADDALENA - *soggetto*: dalla commedia « Servant of God » di Madeleine Masson - *sceneggiatura*: Alessandro De Stefani, Giorgio Prosperi, Carlo Alianello, Pierre Bost, Augusto Genina - *fotografia* (*in Technicolor*): Claude Renoir - *scenografia*: Ottavio Scotti - *musica*: Antonio Veretti - *montaggio*: Giancarlo Cappelli - *interpreti*: Marta Toren, Gino Cervi, Charles Vanel, Jacques Sernas, Folco Lulli, Valentine Tessier, Isa Querio, Bianca Doria, Assunta Radico, Angiola Maria Faranda, Sergio Crosia, Germana Paolieri, Liliana Gerace, Dianora Veiga, Rosario Borelli, la piccola Patrizia Loretta De Filippi, Vittorio Braschi, Francesco Penza, Vando Tres, Lia Lena, Leonello Zanchi - *produzione*: Titanus.

1955 FROU FROU (Frou Frou) - *soggetto*: A.E. Carr dal romanzo di Cecil Saint Laurent - *adattamento e sceneggiatura*: Augusto Genina e De Stephanie - *dialoghi*: Marc Gilbert Sauvajon - *fotografia* (*Cinemascope-Eastmancolor*): Henri Alekan - *sceneggiatura*: Paul Bertrand - *musica*: Louiguy - *montaggio*: Léonide Azar - *interpreti*: Dany Robin, Philippe Lemaire, Gino Cervi, Jean Wall, Louis de Funès, Umberto Melnati, Brigitte Bardot, Ivan Desny, Marie Sabouret, Béatrice Arnac, Jean Hebey, Isabella Pia, Mischa Auer, Florence Arnaud, Veronica Drey (alias Mariolina Bovo), Madeleine Barbulée, Daniel Ceccardi, Jacques Duby, Gisèle Robert, Denise Carven, Nicole Fabrice, Lucienne Legrand, Frédéric Valmain, Simone Sylvestre, Roland Rodier, Penny Portrait - *produzione*: Gamma Film-Cine Film-Italgamma.

(a cura di ROBERTO CHITI)

I film

Dibattito per *Un re a New York*

Il 22 ottobre scorso nella nostra sede si è svolto un dibattito, registrato al magnetofono, su Un re a New York *di Charles Chaplin; vi hanno partecipato i componenti la Redazione presenti quel giorno a Roma: Giulio C. Castello, Fernaldo Di Giammatteo, Ernesto G. Laura, Mario Motta e Alberto Caldana. Presiedeva Mario Motta. A conclusione pubblichiamo una nota sul film scritta dal nostro Direttore, che non era potuto intervenire al dibattito. Questo « Foyer critico » sostituisce, per* Un re a New York, *la tradizionale formula di recensione.*

A King in New York (Un re a New York)

Regia: Charles S. Chaplin.

Soggetto e sceneggiatura: Charles Chaplin. Fotografia: Georges Périnal. Musica: Charles Chaplin. Scenografia: Allan Harris. Montaggio: Charles Chaplin.

Personaggi e interpreti: *Re Shahdov*: Charles Chaplin; *Anna Kay*: Dawn Addams; *Rupert McAbee, il bambino*: Michael Chaplin; *ambasciatore Jaune*: Oliver Johnston; *regina Irene*: Maxine Audley; *primo ministro Voudel*: Jerry Desmonde; *avvocato di re Shahdov*: Harry Green; *Mona Cromwell*: Joan Ingram; *preside*: Phil Brown; *sovrintendente della scuola*: Allan Gifford; *la commissione atomica*: George Woodbridge, Clifford Bockton, Vincent Lawson; *i comici del night club*: Lauri Lupino Lane, George Truzzi; *McAbee sr.*: John McLaren; *i cantanti del night club*: Shani Wallis, Joy Nichols; *Mr. Johson*: Sidney James; *il ragazzo dell'ascensore*: Robert Arden.

Produzione: Charles S. Chaplin - Attica Film Co. Origine: Gran Bretagna, 1957. Distribuzione per l'Italia: Cineriz.

Motta — Due parole per cominciare. Siamo riuniti intorno a questo tavolo per recensire insieme *Un re a New York*. Recensire o discutere, come preferite. Quando avevamo pensato per la prima volta a un esperimento del genere, si era detto che le occasioni per tentarlo avrebbero potuto essere tre: o un film di grande e pacifico valore, o un film anche minore di un artista importante, o un film che dà luogo a controversie ma appunto per ciò non è senza rilievo culturale. Nel caso di *Un re a New York*, l'occasione non manca, evidentemente. Anzitutto, sarà bene che ognuno esprima il suo parere sul film.

Castello — Per conto mio, si tratta della prima opera di Chaplin sulla quale è doveroso esprimere un giudizio negativo .E' la prima volta che, in un suo film, si avvertono chiari sintomi di involuzione, pur tenendo conto del fatto che spesso le opere di Chaplin — o, almeno, le opere della « seconda maniera », le opere *grosso modo* del periodo sonoro — vanno incontro a gravi difficoltà di valutazione ed hanno quasi sempre guadagnato ad essere riviste nella prospettiva del tempo. Ed è sintomatico il fatto che i film cui mi riferisco sono quelli nei quali Chaplin ha dichiarato più esplicitamente

il proprio *engagement* politico e sociale, anche se le premesse di questo *engagement* le possiamo trovare in tutta l'attività precedente del regista.

LAURA — Secondo me, *Un re a New York* è un film minore nell'opera di Chaplin per gli stessi motivi per cui era un film minore *Tempi moderni*, il precedente cui più assomiglia. Chaplin è, a mio parere, un autore essenzialmente drammatico. A parte gli esordi sul piano del semplice divertimento, Chaplin non è mai stato felice quando ha voluto essere un comico « impegnato », fustigatore di una società e di un costume. Le sue opere migliori sono quelle in cui la comicità si limita a far da contrappeso alle situazioni drammatiche, ed il cui nocciolo autentico è costituito, appunto, dal dramma (*Il circo, Il monello, Le luci della città*, e l'opera più compiuta e omogenea, *Luci della ribalta*). Venendo dopo *Luci della ribalta*, questo film rappresenta una palese involuzione.

DI GIAMMATTEO — Credo che sia ragionevole, e inevitabile, associarsi al giudizio negativo su *Un re a New York*. Si può constatare a prima vista la stanchezza irrimediabile dell'ispirazione, la debolezza della satira, l'impaccio del racconto. Dopo il risultato per così dire « conclusivo » delle *Luci della ribalta* (anche se non mi azzarderei a considerarlo l'opera più compiuta e omogenea), Chaplin torna indietro, rifà il verso al se stesso di prima. Solo, non mi persuade la giustificazione che dà Castello di questo fallimento, e di altri del periodo sonoro: non so fino a che punto sia giusto collegare la preponderanza dell'*engagement* ideologico alla debolezza artistica di certi film di Chaplin.

CALDANA — A me non sembra che si debba dare un giudizio così decisamente negativo su *Un re a New York*. Qualche critico ha detto che è un film in ritardo: esce quando il motivo della satira — il maccartismo — appare ormai lontano nel tempo. Ora, Chaplin sapeva benissimo che il film sarebbe giunto dopo il declino di quel maccartismo i cui eccessi l'avevano costretto a lasciare l'America, ma cionostante ha voluto egualmente realizzare *Un re a New York*. Evidentemente quello che è comunemente indicato come l'obiettivo principale del film lo interessava solo fino a un certo punto. Mi pare che il film sia anche artisticamente importante sia perchè Chaplin ha tenuto fede alla tematica sviluppata in tutte le sue ultime opere, sia perchè ha ripreso certi motivi di forma che da molto tempo non erano così esplicitamente dichiarati: intendo soprattutto dire l'importanza e la funzione che il « comico » ha in questo film.

MOTTA — Quanto a me, il mio giudizio su *Un re a New York* è decisamente negativo. Si tratta nel complesso di un'opera fiacca, povera e arbitraria: insomma, fallita. A causa della schiacciante invadenza delle mire polemiche, o solo perchè Omero ha dormito? Non so bene. Certo, Omero ha dormito. Ma è altrettanto certo che il peso delle mire polemiche non ha contribuito a svegliarlo. Dirò di più: uno dei motivi per cui questo film così brutto è importante, secondo me, è che esso rivela in modo esemplare quanto poco abbia a che fare e anzi quanto abbia nuociuto alla genuina ispirazione poetica di Chaplin il suo

ideologismo. Voglio dire la presenza non di questa piuttosto che di quella intenzione ideologica ma dell'intenzione ideologica *tout court*, del profetismo etico-filosofico-politico-sociale eccetera, chiamatelo come vi pare.

CASTELLO — Dopo quanto è stato affermato, occorre chiarire bene due cose. Preciso, anzitutto — per rispondere a Di Giammatteo — che non intendo sostenere così brutalmente una equivalenza fra le opere di *engagement* come *Tempi moderni*, *Il dittatore*, *Monsieur Verdoux* e il pericolo di una involuzione dell'artista. Va detto, invece, che queste opere sono state accolte, al loro apparire, in modo controverso, proprio perchè contenevano un *engagement* politico e sociale; il che, si badi, non ha impedito che nella prospettiva del tempo esse siano entrate nel novero dei film più importanti di Chaplin. Anche *Un re a New York* ha avuto un'accoglienza controversa: più o meno apertamente, si è sostenuto che il film è brutto perchè Chaplin ha voluto servirsi del cinema per sfogare i suoi rancori contro l'America. E' un punto di partenza totalmente sbagliato. Ciò non toglie, però, che questo film possa essere, davvero, un'opera di involuzione. Ho il timore, insomma — solo il timore, perchè il film non può ancora essere visto sotto una prospettiva storica — che, anche quando sarà stata fatta la tara di tutto il caduco e il momentaneo presente nei giudizi di oggi, *Un re a New York* apparirà sempre un'opera involutiva. Inoltre — per rispondere a Motta — credo che occorra distinguere con molta precisione fra satira e ideologismo. Una satira è sempre sostanziata di idee. Motta — a differenza di Laura — non nega a Chaplin la capacità di fare satira, ma lo accusa di fare in questo caso una satira impoetica, perchè troppo scopertamente denunciata come tale. E' vero?

MOTTA — Sì, e mi spiego meglio. Tu distingui fra satira e ideologismo. Accetterei senz'altro questa distinzione se il termine satira fosse meno equivoco. Forse io preferirei dire ironia, non lo so. Ma è questione di intendersi. L'essenziale è questo, mi sembra: capire che un conto è *criticare* gli uomini *per* le incongruenze tragico-ridicole delle loro idee, della loro moralità, delle loro convenzioni sociali eccetera, e un conto è *farli vedere* così come sono *in* queste loro incongruenze. Un genere siffatto di discorso può benissimo essere poesia, anche molto alta, mentre un discorso del primo tipo sarà sempre qualcosa di diverso. Non di meno serio e nobile; di diverso. Tutto sta dunque a non confondere i piani e sparare a due bersagli nello stesso tempo, perchè in questo caso si fallisce immancabilmente, anche se chi spara è un virtuoso come Chaplin. Al quale Chaplin, per concludere, io non nego affatto la possibilità di rimanere aderente al suo mondo poetico quando è in vena di vedere le cose nel modo che ho detto; al contrario. *Il Pellegrino*, per esempio, è un film in cui quella vena è presente non solo, ma è sostanza della rivelazione poetica. Un'altra opera ricchissima in questo senso è *Luci della città*, dove alcuni aspetti di quello che sociologicamente si chiama il mondo borghese-capitalistico sono resi con una evidenza ironica straordinaria. Ironica, o satirica? Come

preferisci. Le parole non possono più ingannarci, se pensiamo all'indimenticabile milionario di questo film, nel quale non esiste mai quel tipo di discorso critico-ideologico che già diffusamente si trova, invece, in *Tempi moderni,* e il cui scopo consiste assai più nel rappresentare-per-denunciare che nel semplice, omerico rappresentare. E' questo, solo questo il discorso che io critico in Chaplin, vorrei dire per principio; e non a causa dei giudizi che contiene o delle proposte che enuncia, ma per la sua sola presenza. Potrei accettarla, questa presenza, se Chaplin fosse un pedagogo o un saggista che si serve del cinema per esporre le sue idee. Ma siccome è un poeta, e un poeta che non vuol mai rinunciare a far opera di poesia, rifiuto l'ircocervo che nasce allorchè la sua visione diretta delle cose si combina promiscuamente con « la volontà di cambiarle ».

CASTELLO — Se è così, posso essere abbastanza d'accordo. Ricordiamo tuttavia che fin dalle origini troviamo in Chaplin una polemica estremamente precisa e dura contro l'America. Parlando di *Un re a New York* non dobbiamo dimenticare l'*Emigrante,* dove l'artista era ben più aggressivo di oggi. Chaplin, dunque, è sempre stato *engagé,* senza che per questo prevalesse in lui quell'ideologismo allo stato puro di cui parla Motta. Attenzione, però. Nelle opere della prima maniera ha un peso notevole una diversa forma di ideologismo: un ideologismo non ancora « marxistizzato » (se vogliamo usare questa parola), ma di carattere « vittoriano ». Nel *Monello,* per esempio, troviamo quell'umanitarismo patetizzante di lontane origini dickensiane che è tipicamente vittoriano, e che può essere scoperto anche nell'opera di un Griffith, di cui Chaplin in quel periodo subì indubbiamente l'influenza. Dico questo per ribadire il principio secondo cui un film di Chaplin va sempre esaminato come l'opera di un artista *engagé,* e perciò non deve essere questo il metro discriminante per giudicare. Caso mai, mi domanderei se i mezzi di Chaplin sono proporzionati ai fini. E' una domanda che mi posi già ai tempi di *Monsieur Verdoux,* film che si collega direttamente a *Un re a New York.* L'aggressiva e acre polemica verso l'intera società contemporanea (*Monsieur Verdoux*), qui si rivolge all'America in particolare; e Chaplin ha creduto di poter fare opera di satira più amara e crudele riesumando le forme del vecchio « slapstick ». Già in *Monsieur Verdoux,* e più gravemente qui, si avverte una dissonanza, una specie di ibridismo, che deriva dal fatto di voler esprimere concetti importanti ricorrendo alle forme dello « slapstick ». C'è quindi una sproporzione tra forma e contenuto — per usare i termini tradizionali — tra concetto e stile. Solo che *Monsieur Verdoux* è un'opera più importante perchè contiene una polemica di carattere universale, che ha per oggetto l'umanità impazzita e non gli aspetti della vita americana di oggi; ed è più importante anche perchè — a parte l'intuizione geniale del personaggio — sfociava, pur passando attraverso « zone » discutibili di esasperazione farsesca, in una autentica condizione tragica. Il finale di *Monsieur Verdoux* è forse la pagina tragica più alta che l'artista abbia mai realizzato. (Il che, naturalmente, non mi impedisce di associarmi al giudizio di co-

loro che considerano *Luci della ribalta* il culmine dell'opera di Chaplin).

CALDANA — Varrebbe la pena, a questo punto — dopo l'accenno che è stato fatto a *Luci della ribalta* — considerare un po' meglio le ragioni che indussero Chaplin a girare, abbandonando il tono del film precedente, un film dalle intenzioni comiche come *Un re a New York*. Come tutti i film di Chaplin anche *Luci della ribalta* — opera ispirata ad una profonda malinconia — fu certo dettata dalla più recente esperienza umana dell'autore. Chaplin era già da alcuni anni vittima di critiche, di accuse e di sospetti che lo avevano fortemente amareggiato: si può dunque ritenere sincero atteggiamento autobiografico quello che induceva l'autore (e per lui Calvero) ad affermare — nell'incontro con Terry, dopo il lungo distacco da lei — che avrebbe voluto almeno una volta ancora dimostrare al pubblico di non essere finito, di avere ancora delle idee. Il vecchio, comico Calvero non è morto, affermava Chaplin con forza in *Luci della ribalta*. E se là lo affermava, qui, in *Un re a New York*, vuole dimostrarlo. Chaplin-Calvero dimostra che il pubblico è ancora con lui, che egli non è artisticamente un uomo finito, come negli Stati Uniti (e anche da noi) si sono affrettati a sostenere certi interessati nostalgici del maccartismo. Da questo punto di vista il maccartismo esce dal film doppiamente colpito: infatti, mentre rimane senza dubbio il principale obiettivo della satira, è per così dire il motivo originatore della satira medesima; Chaplin ha voluto colpirlo, ma ha prima di tutto rinvenuto in esso una fonte di comicità. Quindi, in questo senso, hanno un significato preciso le dichiarazioni fatte da Chaplin a proposito di *Un re a New York*. Egli ha detto che è il suo film più comico, perchè questo lo interessava soprattutto, e non soltanto la critica ad un certo sistema di vita e a un certo costume americani. Mi sembra comunque che Chaplin-Calvero abbia voluto, con *Un re a New York,* misurarsi con se stesso, quasi intendesse — in un singolare sdoppiamento della sua personalità di artista sullo schermo e nella vita — verificare, dopo la conclusione del ciclo americano, le proprie possibilità di attore, di autore e soprattutto di comico, « scavalcando » — se posso dire così — *Luci della ribalta* (che resta un film « postumo ») e ricollegandosi per interessi e per stile alle opere precedenti, *Tempi moderni, Il dittatore, Monsieur Verdoux*.

DI GIAMMATTEO — Non c'è dubbio, questa è l'aspirazione di Chaplin. L'ultimo film « scavalca », andando verso il passato, *Luci della ribalta;* riecheggia il tono di altri film, nè melanconici nè « conclusivi » ma apertamente, crudamente comici. Satirici, in una parola. Ora, come dobbiamo chiamarlo questo fatto? Un segno di coerenza? Un segno di ravvedimento? Un tentativo di chiarire a se stesso la sua vera natura? Un modo di riaprire il discorso dopo quelle *Luci della ribalta* che sembravano averlo chiuso per sempre, come una specie di testamento spirituale?

LAURA — Per rispondere a queste domande, e comprendere l'evoluzione della personalità di Chaplin, è necessario approfondire il tema della satira, che è stato più volte toccato

nel corso del dibattito. Nel comico si possono distinguere, a mio parere, tre gradazioni; e cioè, muovendo dal basso verso l'alto: il comico come fonte di divertimento, senza alcuna preoccupazione se non quella di suscitare il riso (è Mack Sennett, è il primo Chaplin che nasce da Sennett); la parodia, con cui si rifà il verso a certi aspetti del costume e a certe situazioni umane; la satira infine, che è qualcosa di più della parodia, perchè presuppone una « pars dextruens » e una «pars construens», ossia da un lato l'individuazione degli elementi negativi da distruggere e dall'altro la proposta di elementi positivi che servano per costruire. Ora, alcune volte Chaplin rimane al livello della parodia, in *Carmen* per esempio. Per contro, una deformazione satirica e « graffiante » presuppone, se non un'ideologia, almeno una chiara prospettiva storica per poter esprimere un giudizio sulla società. Prendiamo il caso di *Luci della città,* che mi sembra particolarmente indicativo: qui Chaplin colpiva alcune manifestazioni di indifferenza, di egoismo, di cinismo, eccetera rinvenibili nella società americana ma non tendeva a un ritratto sintetico dell'America. Prendiamo, invece, *Tempi moderni*. In questo film, Chaplin pretende di offrire una sintesi degli Stati Uniti del « New Deal », e non ci riesce perchè gli manca quella capacità di giudizio storico, comprensivo e unitario, grazie al quale le numerose critiche parziali si possano riunire in un contesto satiricamente efficace. Perchè questo? E' semplice: perchè il nucleo poetico della personalità di Chaplin non è la satira, non lo è mai stato. Non nego che Chaplin possa fare della critica, nego che la faccia in termini satirici; piuttosto, egli si esprime o attraverso la parodia o attraverso il dramma, salvo il caso di *Monsieur Verdoux* e quello — diverso ma non troppo — del *Dittatore*. Come nel *Verdoux,* anzi, la satira era nel *Dittatore* un fatto secondario, poichè tutte le situazioni-chiave del film erano tragiche; così, almeno, credo, anche se questa è un opinione discutibile. Per il resto, tuttavia, non ho dubbi: negli altri film, Chaplin risolve i momenti cruciali del racconto in chiave drammatica e riserva al « comico » la funzione di risolvere le situazioni minori. Quando sa equilibrare i due piani, impiega il « comico » per « scaricare » il dramma e impedire che si trasformi in melodramma. Ricordate, tanto per citare un esempio, il colloquio tra il protagonista e la ragazza nelle *Luci della città*: nell'istante in cui la scena sta per scivolare verso il patetico, Chaplin la « scarica » con il vaso di fiori che cade sul capo di Charlot e suscita la risata.

MOTTA — Mi riaggancio a quello che diceva Castello secondo cui non è forse tanto l'invadenza dell'ideologismo a determinare il fallimento di *Un re a New York* quanto piuttosto la sproporzione fra concetto e stile, fra mezzi e fini. Penso anch'io che il vizio dirimente di *Un re a New York* sia la pressochè assoluta povertà del suo contenuto poetico. Infine, ci sono stati altri film in cui Chaplin si è lasciato abbondantemente afferrare dal gusto della polemica, ma ciò non gli ha impedito di fare con essi anche della poesia. Qui poesia non ce n'è, ed ecco perchè la polemica balza con tanto fastidiosa evidenza in primo piano, sino a trasformare l'intero film in una stuc-

chevole orgia di intenzioni predicatorie. E dico intenzioni predicatorie, perchè non si tratta neppure di una predica riuscita. Mi spiego meglio: io non penso che la critica e la polemica possano convertirsi in poesia. Se, parlando di sproporzione fra mezzi e fini, Castello voleva dire questo, cioè che l'errore di *Un re a New York* è di non riuscire a convertire il fine critico-polemico in poesia, non sono d'accordo con lui, appunto perchè questa conversione non sarebbe stata in ogni caso possibile. No, io dico questo: mancando un fine puramente rappresentativo e poetico, fosse almeno stato reso bene il fine critico-polemico. Invece niente, anche questo fine è reso malissimo, con mezzi del tutto sproporzionati: basta pensare all'innaffiatura della commissione che vorrebbe essere chi sa quale simbolico giudizio universale del maccartismo e invece non è altro che uno squallido e incongruente ripiego per chiudere una situazione che non si sapeva più come condurre avanti. Ma vorrei tornare ancora sulla questione dell'ideologismo — permettetemi di battere questo chiodo. Castello ha detto che in certe opere della prima maniera Chaplin aveva una forma di ideologismo vittoriano. E' vero, ma non basta per concludere che l'ideologismo in una forma o nell'altra è sempre stato materia della poesia di Chaplin. Tutto lo sfondo culturale di Chaplin era, e in fondo rimane anche oggi, vittoriano; quindi anche il suo ideologismo. Ma accusando il suo ideologismo io non accuso il suo sfondo culturale, il quale entra a costituire per forza di cose ogni manifestazione della sua personalità, accuso solo l'intenzionale uso del discorso filmico a scopi critico-polemici. E che Chaplin sia stato cronicamente soggetto a questa tentazione mi sembra innegabile. Il guaio è che si è continuamente rischiato e si rischia tuttora di cadere nel suo gioco, e di misinterpretare a causa dei suoi trucchi ideologici il nucleo stesso della sua rivelazione poetica, che è molto profondo. Qua-l'è questo nucleo? Secondo me è la rivelazione di un aspetto «eterno» della condizione umana, l'aspetto della sproporzione e della inadeguatezza che c'è in ogni uomo rispetto alle cose della vita e della storia. L'invenzione di Chaplin è lo spostato, il disadatto, il respinto, il poveraccio. Ma non solo lo spostato sul piano professionale, non solo il respinto da «questa» società, non solo il poveruomo in senso economico, bensì il poveraccio *tout court*, il poveraccio che non ce la fa a inserirsi in niente di ordinato per le sue stesse carenze naturali e che riesce a vivere esclusivamente in forza della sua fantasia e del suo sentimento. Guardate questa figura nella sua rappresentazione classica: l'ometto con la tuba e il bastoncino. Certo, è un paria, un sottoproletario, quel che volete. Ma è chiaro che l'inadeguatezza è nella sua natura ben prima che nelle «condizioni storiche determinate» di cui è vittima. E' così e sarà sempre così *perchè Dio lo ha fatto così;* e sarà sempre un po' buffo, e tuttavia malizioso e terribilmente patetico; sarà sempre un po' più basso delle donne che ammira perchè, santo cielo, è basso; e non riuscirà a tenere nessun posto perchè non sa lavorare, non semplicemente perchè il padrone è cattivo; ecc. ecc. Questa è l'invenzione di Chaplin: l'ometto. E anche Calvero, se riflettete, è un ometto,

un omino che non riesce più a far ridere e che vive la sua condizione di fallito col massimo della intensità tragica, identificandola colla percezione della caducità delle cose umane e col presentimento della morte e trasfigurandola con la sete della Bellezza. Bene. Dove nasce, allora, l'equivoco? E' semplice. Il primo a caderci è lo stesso Chaplin. Poichè egli è un artista, non rappresenta mai « l' »ometto in sè, in astratto. Al contrario lo individua, lo concretizza, gli dà un volto, dei gesti, delle avventure particolari e, naturalmente, una determinata situazione storica e sociale per quadro. Questa situazione è il mondo attuale, specialmente dell'anteguerra. Gli anni della grande crisi ma diciamo pure, più genericamente, di oggi, insomma il mondo capitalistico, i « tempi moderni ». Tempi che si prestano molto bene, non c'è dubbio, a « contenere », ossia a dar vita (e morte) a un ometto come quello di Chaplin. Come vincere, a questo punto, la tentazione di trasformare la rappresentazione dell'ometto in questi tempi in una critica del disagio che questi tempi creano all'uomo in generale? Dobbiamo ammettere che è difficile. Comunque, Chaplin non c'è riuscito, non sempre almeno, e questo è stato secondo me non il suo limite ma di più: il suo errore. Egli non si è accontentato dell'ironia implicita nella pura rappresentazione del capitalista di *Luci della città*, ma ha voluto criticare il capitalismo; ed è venuto fuori *Tempi moderni*. Cito questo film, che pure ha parti e intuizioni bellissime, perchè è forse il più probante di tutti agli effetti di ciò che sto dicendo, perchè in esso rappresentazione e ideologismo convivono inassimilati in maniera esemplare. C'è l'ironia (ad es. la colazione automatica), e questa è poesia; ma c'è anche, sparso sottilmente un po' ovunque, il suggerimento che la società è un congegno intrinsecamente perverso, una macchina ammazzacattivi anzi ammazzatutti, buoni e cattivi — e questa è filosofia, da pochi soldi per giunta. C'è l'ometto — e questo va bene — ma c'è la palese imputazione dei suoi guai al regime capitalistico — e questo non va bene, questo non regge, perchè è futile « accusare » un qualsivoglia sistema perchè non riesce ad assorbire un irrimediabile sfasato come Charlie.

DI GIAMMATTEO — Credo che si faccia troppo onore a Chaplin concedendogli precise intenzioni critiche nei confronti della società contemporanea. Motta afferma che il bisogno di diffondere un « messaggio » è una tentazione tipica del temperamento chapliniano. D'accordo, ma ad un patto: che ammettiamo il carattere alogico, disorganizzato e confuso di questo « messaggio ». Tutti i suoi film, compreso *Un re a New York*, dimostrano che Chaplin è un « riformatore » sentimentale, non certo un ideologo. E' un errore quindi attribuire alla presenza di un « messaggio » razionale la colpa del fallimento o della debolezza poetica di certi suoi film. Sappiamo tutti che alla base della personalità artistica e umana di Chaplin sta una concezione anarchica della vita che deriva in parte da quell'umanitarismo vittoriano di cui parlava Castello. Motta aggiunge che il nucleo poetico dell'opera chapliniana consiste nella « scoperta » di una situazione eterna dell'uomo: la sproporzione che esiste tra l'individuo e la condizione sto-

rica in cui vive. L'individuo è inadeguato, debole, indifeso, nei suoi rapporti con gli altri, nei rapporti con la società. Giustissimo. Naturalmente, questa posizione può manifestarsi in vari modi, ma ha per Chaplin sempre bisogno — questo è il secondo punto da considerare — di trovarsi davanti a una realtà concreta e tangibile: saranno gli aspetti più vistosi della vita americana (nel *Pellegrino,* nel *Monello,* nelle *Luci della città,* per esempio) saranno i contrasti della società capitalistica (*Tempi moderni* o *Monsieur Verdoux*); sarà il fascismo (*Il dittatore*); sarà di nuovo la vita americana (*Un re a New York*); o sarà addirittura se stesso, dopo il crollo delle illusioni (*Luci della ribalta*). Per questo — perchè l'individuo di Chaplin non è mai astratto, non vive mai nel vuoto — è inevitabile che l'artista assuma un atteggiamento di critica verso una società o una situazione particolare: America, capitalismo, fascismo, eccetera. Ma quest'atteggiamento, lungi dall'essere frutto di ideologismi o prodotto di saggistica filosofica, non è altro che la naturale manifestazione della personalità creativa dell'autore; è una parte essenziale e insostitutibile del nucleo poetico della sua opera. Se non si ammette questo, non si comprende Chaplin. Certo, gli può accadere di non saper mettere a fuoco quest'atteggiamento, o per troppa foga o per troppo poca riflessione: ed ecco allora l'insufficienza poetica di *Tempi moderni;* ecco il crollo di *Un re a New York,* in cui si parla dell'America quasi sempre per sentito dire, in cui il conflitto tra l'individuo e gli altri (e la società) è schematico e sgangherato, in cui vi è pochissima satira e appena qualche traccia di dramma. Chaplin dà l'impressione di avere inconsciamente rinnegato se stesso, la sua « anarchia », il suo talento dell'osservazione precisa e incisiva. Bisogna essere molto buoni (o molto prevenuti) per dire che *Un re a New York* è una polemica contro l'America.

CASTELLO — A me sembra che il giudizio negativo — che io sottoscrivo pienamente — spinga Di Giammatteo troppo oltre. Di Giammatteo afferma che qui Chaplin non è nemmeno più un anarchico, mentre io credo che egli conservi le caratteristiche dell'anarchismo, chiave fondamentale per comprendere l'artista. Dove poi non sono d'accordo è nel sostenere che Chaplin non sia riuscito a individuare, in questo film, gli obiettivi di una possibile polemica e di una possibile satira. In questo senso il film, che per un altro verso (cioè dal punto di vista del rapporto stile-concetto) ho ritenuto di dover accostare a *Monsieur Verdoux,* si avvicina di più al *Dittatore.* Là Chaplin si proponeva di rivolgere la satira contro un obiettivo determinato, cioè contro la società del nazismo, il totalitarismo fascista. Lo stesso accade per *Un re a New York,* dove Chaplin rivolge la sua satira contro il maccartismo e, più in generale, contro la società americana con il suo « confort » ad ogni costo ed il suo culto della pubblicità. La differenza tra un film e l'altro sta nella resa poetica diversa: in *Un re a New York* non troviamo quelle formidabili intuizioni satiriche e poetiche che esistevano nel *Dittatore.* Non che il *Dittatore* fosse un film tutto sulla stessa linea, ma è chiaro che anche nelle scene di carattere farsesco (come quella del barbiere, quando i due dittatori fanno a gara per salire più

in alto con la poltrona) Chaplin otteneva risultati di straordinaria potenza rappresentativa. Questo per non parlare di quella meravigliosa scena della danza con il mappamondo, che è una pagina di altissima poesia satirica. Il contrario accade in *Un re a New York*. Non è pensabile, ad esempio, che si possano combattere i maccartisti con « gags » del tipo di quello della pompa antincendio. Perciò, il film non è mancato sul piano della individuazione degli obiettivi della polemica, ma su quello del rapporto fra i mezzi e i fini. Inoltre, è triste constatare la mancanza di quella che è sempre stata la prodigiosa virtù di Chaplin, voglio dire il senso del ritmo. *Un re a New York* si sostiene affannosamente, va avanti a scatti. Qualcuno ha notato che il re non fa altro che aprire porte, perchè l'azione possa procedere. Vi sono, in altre parole, numerose piccole suture narrative abbastanza pedestri, usate con una insistenza che è indice evidente di stanchezza. Insomma, siamo di fronte ad un contesto che manca di ritmo e di fantasia proprio perchè una volta individuati gli obiettivi della polemica, non è intervenuta la elaborazione fantastica necessaria per decantarli e trasfigurarli. La debolezza della fantasia non esclude naturalmente lo sporadico accendersi di un « gag » felice, perchè Chaplin è sempre Chaplin, anche se come attore sta ad un livello più basso del consueto (poichè Chaplin regista non gli ha offerto le occasioni opportune. Però, questa debolezza è così grave da provocare persino la scarsa originalità di molte trovate. Ritornando ai modi dello « slapstick », Chaplin ricorre a trovate prese a prestito da se stesso o da altro cinema comico americano di qualità e ambizioni minori. Vi sono addirittura — cosa inaudita in Chaplin — trovate che cadono nel vuoto. L'opera denota una notevole stanchezza proprio sul piano della trasfigurazione fantastica dei «gags».

Laura — Desidero sviluppare il tema della mancanza di fantasia partendo da un altro punto di vista. Non è un caso che protagonista del film sia un re, anzichè un rifiuto della società. Adottando il personaggio del re, Chaplin ritorna chiaramente a Charlot; tuttavia, mentre in Charlot Chaplin sentiva il bisogno di proiettare l'essenza del suo personaggio — il suo carattere individualista e anarchico, in conflitto con la società — e di caricarlo di aspetti in fondo non tipici per un vagabondo, nel re tutto questo è naturale, poichè è naturale che un re sia atipico, stando per definizione qualche centimetro più su di tutti gli altri. Caratterizzando così il suo personaggio, Chaplin ha voluto — per la prima volta — mi sembra — dichiarare esattamente che cosa egli è, chiarire che il suo tipo di rivolta non è una rivolta di carattere sociale, ma è, ed è sempre stato, una rivolta dell'alto contro il basso. E' insomma, una rivolta condotta in nome di determinati valori di civiltà contro le deformazioni di questi valori che si spacciano per civiltà (qui Chaplin intende la civiltà borghese) ma che civiltà non sono. Ora, se nel punto di partenza di Chaplin c'è sempre stato un nucleo essenziale che non è ideologia ma sentimento, questo è la dignità della persona umana. La sua è una rivolta personalistica. E in *Un re a New York,* ponendo per la prima volta al centro della vicenda il personaggio di un re, ha continua-

mente modo di chiarire che il suo è il distacco dell'uomo superiore, il distacco dell'uomo che disprezza la volgarità di un certo tipo di società che non riconosce, o non realizza, la dignità della persona umana. E' un fatto che mi sembra fondamentale. Come si esprime questo sentimento nel racconto? Vi è mancanza di fantasia, è stato detto. Essa deriva dal fatto che prima di *Un re a New York* Chaplin ha composto *Luci della ribalta,* film che ha concluso un graduale processo di depurazione, grazie al quale il regista, partito dall'assoluto comico dei primi 'shorts' del 1914, è giunto all'assoluto tragico della storia di Calvero. All'inizio usava il comico come elemento equilibrato, in seguito lo ha usato sempre meno e alla fine lo ha eliminato. Ha imparato cioè ad esprimersi con un linguaggio drammatico. Dopo *Le luci della ribalta,* in cui aveva ottenuto il massimo di omogeneità stilistica corrispondente al massimo di omogeneità interiore, Chaplin avrebbe potuto costruire, con *Un re a New York,* un'opera stilisticamente omogenea solo a patto di insistere sulla maniera espressiva alla quale era giunto. Non lo ha fatto, e non perchè non ne sia stato capace ma perchè ne ha avuto paura. Non è un caso che tutte le dichiarazioni di Chaplin tendono a gabellare il film per un'opera di puro divertimento, mentre ovviamente non lo è. Forse, ha avuto paura di fare un film tutto e violentemente serio. O forse ha avuto pudore del proprio sentimento. Se non altro, ciò è dimostrato dal fatto che le parti chiaramente drammatiche del film sono le migliori. Osservate la finezza e la misura con cui è raccontato l'incontro con la regina. E' una cosa squisita: un campo ed un controcampo semplicissimi, senza adulterazioni e senza dialoghi troppo melodrammatici, con i quali Chaplin sa esprimere la solitudine del suo personaggio. Così, mi pare ottimamente raccontato l'incontro finale del re con il bambino. Penso che se Chaplin avesse voluto insistere per tutto il film su questo metro — il metro cui era arrivato con *Luci della ribalta* — avrebbe composto un'opera esemplare. Invece, egli introduce il comico per dire cose che non è più in grado di dire in modo comico, se si escludono alcuni punti nei quali l'elemento comico ha una semplice funzione di equilibrio (per esempio, nel primo incontro con il bambino, quando, nello istante in cui il piccolo sta per diventare predicatorio, Chaplin introduce la trovatina della torta per « scaricare » il pathos). Possiamo citare anche, a questo proposito, la sequenza del night-club, quando va in pezzi la plastica facciale del re: anche qui il comico ha una precisa funzione narrativa, « equilibratrice » nel senso che dicevo.

Di Giammatteo — Proprio questo è uno dei più chiari punti deboli del film. Durante tutta la sequenza del night-club, ci si attende che da un momento all'altro la situazione esploda in un colossale effetto comico. Ma quando l'effetto giunge, si scopre che è assai debole, mediocre. Si pensi a quel che avrebbe potuto ricavarne il Chaplin dei momenti migliori.

Caldana — Non sono d'accordo su questo esempio. L'episodio della plastica facciale è forse il momento comicamente più efficace di tutto il film. In questo « gag » vi è — a parte il significato che esprime —

una certa novità di invenzione. Non bisogna essere troppo severi con Chaplin, accusandolo di non saper più trovare «gags» nuovi. Voi conoscete la difficoltà enorme per tutti i comici, a un certo punto della loro carriera, di inventare dei «gag». Quando Chaplin, in *Un re a New York,* ha inventato tre o quattro gags, e ce ne sono tre o quattro di irresistibili, ha già fatto un lavoro notevolissimo. Secondo me, la novità e l'efficacia di questi «gags» sottolineano l'importanza del film che è quella in sostanza — come dicevi tu, Laura (tu come di un fatto negativo, mentre per me è un fatto positivo) — del ritorno dell'autore al comico. Chaplin non ha chiuso il suo ciclo con *Luci della ribalta* — non poteva, per la sua stessa natura, farlo — ma si è rimesso in cammino, tentando di ripercorrere una strada che aveva già percorso, e ciò è molto coraggioso, molto morale per un uomo di quasi settant'anni. Vediamo ancora un momento il «gag» del night-club. La sua novità non consiste tanto nel ritorno puro e semplice al motivo delle «torte in faccia», o nelle variazioni con cui esso è sviluppato (che sono finissime), quanto nel ritorno a un principio che fu stabilito da Chaplin molti anni fa, in certe sue dichiarazioni sul comico-psicologico. In questa scena la condizione del-non-poter-ridere, in cui si trova re Shahdov, crea — per contrasto con la generale ilarità — una situazione comica delle più irresistibili. Non dimentichiamo poi il profondo significato polemico di questa sequenza contro la consuetudine americana della plastica facciale come tentativo di mutamento non soltanto fisico. Intendo l'esplodere, insieme con la risata di Shahdov, della sua autentica personalità mostruosamente contraffatta e soffocata da «operazioni» interiori di costume e di mentalità. E' tra l'altro il momento del film nel quale meglio si individua — nell'interpretazione cui ho accennato — il valore che Chaplin dà al comico: una sorta di catarsi che restituisce l'uomo alla propria individualità. Sono dunque due i motivi per cui il «gag» è particolarmente importante: un motivo di freschezza, di inventiva, e un secondo motivo di profonda significazione, tra le cose più felici del film come tentativo di approfondimento della satira. L'uomo che viene restituito alla propria individualità attraverso il riso è il significato che Chaplin vuol dare al suo ritorno a un certo tipo di film, cioè al comico. Se, come vorrebbe Laura, Chaplin diventasse assolutamente tragico, negherebbe la propria personalità, tutto il proprio cammino di artista, perchè Chaplin è quello che è non soltanto per *Luci della ribalta,* ma per tutti gli altri suoi film, che *Luci della ribalta* concludeva. Debbo aggiungere che non posso assolutamente concordare con la tesi di Charlot «irrimediabile disadatto» proposta da Motta: su questa strada sarebbe molto pericoloso avviarsi.

MOTTA — Nemmeno secondo me è vero, come afferma Laura, che il comico rappresenta in Chaplin un momento inferiore rispetto a quello drammatico. Laura ha fatto delle osservazioni molto fini, ma questa conclusione mi sembra inaccettabile. Se si accetta almeno in parte ciò che ho detto prima circa il disadatto come nucleo centrale dell'invenzione di Charlie, del resto, si deve anche accettare il comico (almeno un

certo comico, non quello solo buffonesco) non può non essere intrinseco alla sua poesia. Certo Chaplin potrà insistere più o meno sulla nota comica. Ma questa nota, nella sua opera, non avremo mai ragione di considerarla minore.

CALDANA — Desidero rifarmi a quanto diceva Laura a proposito della « rivolta » chapliniana. Mi sembra che quello odierno sia un atteggiamento analogo a quello che possiamo riscontrare nei film simili, come tematica, a *Un re a New York*. C'è però una differenza, e in essa si potrebbe individuare una delle ragioni per cui questo film manca di unità. Voglio dire che qui Chaplin non ha potuto dire tutto mediante un solo personaggio — come aveva potuto invece fare con l'operaio di *Tempi moderni* e il barbiere del *Dittatore* — ma ha dovuto sdoppiarsi nelle figure del re e del bambino (interpretato dal figlio). A un certo punto il figlio diventa Chaplin, e Chaplin diventa l'antagonista del figlio. Quando nel collegio il re tenta di controbattere le argomentazioni del bambino, non è altro che Chaplin che controbatte se stesso. L'assenza di «sdoppiamento» rendeva forse più unitari gli altri due film. D'altra parte, è molto inquietante il fatto che Chaplin metta in bocca al figlio dichiarazioni del genere...

MOTTA — Ma non è il figlio del re...

CALDANA — Non importa, comunque è un bambino ed è il figlio di Chaplin. Poi c'è un'altra cosa: mentre in *Tempi moderni* e nel *Dittatore* Chaplin rivolgeva la propria polemica contro due mondi che erano fuori di lui, cioè un mondo capitalista con la sua organizzazione sociale, del lavoro, e una situazione politica, quella determinata dal nazi-fascismo, in *Un re a New York*, invece, egli è direttamente coinvolto nella propria polemica, parte in causa egli stesso, perchè era stato partecipe e protagonista in quel mondo che combatte. In *Tempi moderni* e nel *Dittatore* egli attaccava dal di fuori, qui attacca dal di dentro: una posizione quindi di maggiore difficoltà. E dicendo questo non intendo associarmi a coloro i quali sostengono che il film è debole perchè il regista si è lasciato andare ai risentimenti personali, ma soltanto voglio sottolineare alcune delle difficoltà obiettive che Chaplin ha incontrato sulla strada di quel discorso assolutamente spersonalizzato che molti vorrebbero. Comunque bisognerà rivedere il film fra qualche tempo, in quella « prospettiva storica » di cui parlava Castello. Forse potremo allora misurare tutto il valore di questo « ritorno al comico » di Chaplin, e anche convincerci che il maccartismo era un obiettivo che valeva pure la pena di esser preso di mira dalla satira di un artista. Tanto più che non è ancora morto, come si intenderebbe far credere...

CASTELLO — Vorrei concludere, per quanto mi riguarda. Era estremamente difficile fare un film dopo *Luci della ribalta*: in questo credo che siamo tutti d'accordo. *Luci della ribalta* era un'opera somma, conclusiva, nella quale Chaplin aveva tirato le fila di tutta la sua attività; un'opera di una coerenza e di una altezza poetica intensa, l'opera di un artista veramente giunto a quella visione saggia e contemplativa della vita propria di chi è avanti

negli anni. Quell'accento di serena melanconia che la pervade è il grande fascino delle *Luci della ribalta*. Trovarsi di fronte, dopo quella melanconia tragica, ad un'opera farsesca è cosa che può dare fastidio, sorprende o comunque lascia perplessi. Si potrebbero benissimo cercare delle attenuanti al giudizio negativo su *Un re a New York* ammettendo la difficoltà di questo cambiamento di tono (cambiamento che non è affatto una cosa illegittima). Quello che lascia davvero un po' pensosi — anche se in fondo è un elemento esteriore — è il fatto che il disinteresse sempre ostentato da Chaplin per la tecnica (disinteresse che significava amore per una forma spoglia ed essenziale, precisa nella sua nudità) qui si è tramutato in vera sciatteria. La povertà di fantasia e la stanchezza interiore si riflettono anche nell'aspetto esteriore del film; e ciò costituisce una prova indiretta di quanto ho osservato prima.

In ogni caso, però, la personalità di Chaplin è di una grandezza tale che una opera mancata, dopo quarant'anni e più di splendore, non può certo autorizzarci a considerarlo finito.

DI GIAMMATTEO — Possiamo ammettere tutte le attenuanti che vogliamo — sarebbe assurdo e ingeneroso non farlo — ma questo non ci deve impedire di riconoscere che *Un re a New York* è un film mancato. Nessuno nega che il film contenga « gags » divertenti, o che sia in qualche punto efficace nella presentazione satirica di alcuni aspetti della vita americana. Tuttavia, anche i « gags » divertenti e le frecciate satiriche non hanno mai la forza necessaria per « mordere » quello che l'autore considera, in questo caso, il suo avversario. La società capitalistica e maccartista americana. Insisto sull'esempio della sequenza nel night-club, che dovrebbe essere uno dei culmini del film (e della satira), ed è invece tutt'al più un episodio abbastanza piacevole. Si possono trovare molte ragioni per spiegare questa debolezza poetica, ma la ragione fondamentale mi sembra una sola: a Chaplin è mancata la capacità di approfondire la sua materia, di coglierne gli elementi tipici e di sintetizzarli in un blocco unitario e significativo. Quando Castello cita due sequenze, molte belle, del *Dittatore* (la danza con il mappamondo e l'episodio del barbiere), che cosa dimostra? Dimostra che Chaplin non si è limitato a isolare due motivi particolari della mentalità fascista, ma ne ha colto l'essenza: ha toccato davvero il fondo del problema ed è stato perciò in grado di darne una rappresentazione di grande forza poetica. In *Un re a New York* non vi è nulla di tutto questo. Vi sono soltanto alcuni frammenti di un mosaico che ancora attende di essere messo insieme. L'artista è, quasi sempre, così generico e impreciso da dare per assurdo l'impressione che negli Stati Uniti non ci sia mai stato. Allora si spiegano le stanchezze, le ripetizioni, la mancanza di ritmo, la sciatteria tecnica, e il resto. Si spiega anche perchè le parti più vive del film sono — come sostiene Laura — attraversate da un brivido di malinconia e di dramma (per esempio l'incontro fra il re e la regina e la decisione di divorziare), perchè qui Chaplin tocca una corda tutta sua personale — la tristezza del declino, la scomparsa delle illusioni, eccetera — che già aveva fornito ottime pagine alle

Luci della ribalta, e che non aveva bisogno di « reagire » dinanzi ad un ambiente concreto e determinato. Per concludere, occorrerebbe soffermarsi un poco sulle caratteristiche dell'eterno personaggio di Chaplin, su quello che Motta ha definito il « disadatto sociale ». Un personaggio come il suo è disadatto nei confronti di qualsiasi tipo di società, e tale sarà sempre: sia che abbia di fronte la società capitalistica, sia che debba vivere, per ipotesi, in una società socialista. D'accordo, ma solo fino a un certo punto. A chi gli domanda perchè non fa un film sulla Russia, Chaplin rispende che non ne è in grado perchè della Russia non sa nulla, non ci è mai vissuto. Purtroppo, *Un re a New York* dimostra che oggi egli conosce poco anche degli Stati Uniti. Ci deve essere, quindi, un motivo più profondo per giustificare questa sua esitazione nell'immettere il « disadatto » in una società non capitalistica. In realtà, infatti, questo « disadatto sociale » aspira ad una società nella quale gli esseri come lui potrebbero finalmente trovare la pace. Esiste in Chaplin una specie di « sogno » per un socialismo che non sarà quello realizzato nell'Unione Sovietica ma che costituisce comunque una meta alla quale Chaplin ritiene istintivamente necessario tendere. Questo « sogno » gli ha sempre impedito di assumere atteggiamenti di critica radicale verso tutto ciò che abbia, quanto meno, parvenza di socialismo. Ecco perchè il personaggio del « disadatto », che potrebbe esistere come tale in qualsiasi tipo di società, ha sempre finito per restare inquadrato in una determinata società, e Chaplin ha sempre accuratamente evitato di svolgere la sua sentimentale polemica anarchica sull'altro terreno.

MOTTA — Mi pare di poter concordare con Di Giammatteo sull'affermazione che Chaplin in questo film mostra di non aver capito l'America che in modo superficiale. Ma insisto sul punto che il personaggio di Chaplin in genere è *il disadatto* prima ancora del *disadatto sociale.* La sua universalità sta in questo. Capirlo mi sembra importante anche per cogliere fino in fondo la natura del suo impegno ideologico, oltre che della sua poesia. Non credo che basti dire che il « sogno » di Chaplin è una specie di socialismo, sia pur vago. Certo se si dovesse determinare sul piano culturale il tipo di società cui egli aspira si dovrebbe parlare di socialismo, di socialismo vago appunto, vittoriano-umanitario, un po' anarchico, eccetera. Ma c'è di più. Così come è presente nella sua poesia, anche nell'ideologia chapliniana si trova un elemento di ordine strettamente spirituale, un'aspirazione alla totalità che è il carattere intimamente religioso. Chaplin non parla mai di Dio, ma vorrei ricordare che è un ebreo. Gli ebrei hanno una spiritualità particolare, una spiritualità che in certo senso consiste proprio, se così posso esprimermi, nella percezione quasi sensibile dello spirito (che non è l'intelletto, nè la volontà, ma qualcosa di più). In questo senso sono sempre religiosi, ed è per ciò che in essi è tanto importante il messianismo (pensate a Marx, a Freud, ecc.). Chaplin mi sembra una conferma evidente a questa regola. Così come nella sua poesia egli tocca a volte il fondo dell'umano, cogliendo certi movimenti e certe

aspirazioni del cuore che hanno veramente qualcosa di divino e di ineffabile, allo stesso modo sul piano del messaggio profetico ciò che egli intravede e suggerisce qualcosa di più, di molto di più che una società socialista sia pure sui generis: è il paradiso in terra. E qui ci sono tutte le incongruenze e le contraddizioni del suo «sogno», la sua intensità e anche la sua amarezza fra l'altro, perchè il paradiso in terra è irrealizzabile. Ma il fondo è questo, se ci pensate, è l'invito a una redenzione totale, a una bontà assoluta, a una felicità perfetta in cui gli uomini possano vivere senza altra legge che quella dell'amore (il che, terrestramente, diventa appunto il famoso anarchismo). Naturalmente la irricevibilità di questo invito in termini puramente umani è ciò che lo rende oscuro e ambiguo, tanto ambiguo che talvolta non sembra più un invito alla speranza ma un messaggio di disperazione (*Verdoux*). Ma qui è meglio che smetta perchè il discorso si farebbe troppo complesso e mi porterebbe molto lontano. Tutti i motivi che abbiamo accennato nella nostra discussione del resto, se li approfondissimo veramente, ci poterebbero molto lontano. A questo punto però è forse opportuno che ciascuno di noi continui fra sè e sè. Rimeditiamo tutto con calma, anche *Un re a New York* che abbiamo trattato piuttosto male. Non foss'altro che per esser certi di non avergli reso ingiustizia.

Riportiamo di seguito la nota del nostro Direttore su «Un re a New York».

«Quando lavoro ad un film nel teatro di posa, quasi ogni giorno mi ritiro in una camera semivuota e resto là, fra quattro pareti nude. Mi siedo e mi sforzo di arrivare ad uno stato psichico che mi concili l'afflusso delle idee. La stanza è molto tranquilla, remota. Vi passo molte giornate e riposo. La mia attenzione non è distratta da nessun disegno, nè da una semplice linea o fiore: l'ambiente è propizio unicamente alla meditazione. Quando sono là dentro non ho da fare altro che parlare e riflettere. Il mio cervello non ha che un compito: pensare». In questo isolamento Charlie Chaplin lavora alla ricerca della ispirazione per i suoi film. Non si distrae, non divaga sugli aspetti esterni, sulle occasioni continue che il pubblico, proprio quel pubblico con il quale vuol comuicare, ordinariamente propone. Ogni atto di comunione intensa di un vero regista è preceduto e vivificato da un atto di intensa solitudine, di ritrovamento in sè degli elementi validi per un dialogo. In tale solitudine l'artista ricrea la realtà col metro più sicuro del suo rapporto interiore con essa. La realtà esterna — fatto, idea o sentimento che sia — viene così riscoperta nei suoi aspetti essenziali: quelli che durano entro di lui, nella solitudine. Non esiste più allora una realtà obiettiva, ma una realtà scoperta, rivissuta. Così il regista scopre la realtà attraverso interpretazioni soggettive di essa con le quali tuttavia cerca di avvicinarsi e di far avvicinare il pubblico, sia pure di riflesso, alla verità. E solo attraverso tali interpretazioni soggettive della realtà, nelle quali si impegni del tutto con le sue esperienze e le sue credenze, egli può avviare un dialogo e vivere in comunione con gli spettatori. L'atto di scoperta della realtà, l'atto creatico e poi di comunione, coincide, in questo caso, con la poesia.

E' chiaro, a questo punto, che il regista non opera in mezzo alla realtà (come fa il politico, il critico, il polemista, il propagandista, l'attivista, eccetera), ma opera, contemplando, dentro alla realtà. Il suo è un lavoro interiore di rivelazione della realtà essenziale. *Quanto più profondamente si sviluppa questo monologo tanto più il regista entra nella essenza della realtà umana. Non è più un monologo il suo, ma un dialogo intensissimo, che turba e commuove migliaia e migliaia di spettatori. Così il regista non parla soltanto con il suo intimo io e della sua solitaria persona, ma parla con l'intimo io di migliaia di altri uomini e della solitudine amara e senza voce della loro persona. Sono queste le opere*

d'arte cinematografica che, senza sacrificare l'autonomia del regista e la libertà estetica, operano come forza avanzata di una cultura positiva, morale e costruttiva. Altrimenti si hanno opere di evasione o di eversione o di propaganda, e tra l'autore di esse ed il pubblico non nascerà mai un dialogo nè comunione, ma un rapporto di vicendevole sopportazione nel faticoso tentativo di « parlar d'altro », *proprio ai cosidetti civili salotti moderni.*

Alla luce di queste premesse critiche va esaminata l'opera di Charlie Chaplin, per distinguere la parte, che in essa risulta autenticamente artistica, da quella che invece risulta evasiva o eversiva. La popolarità di Charlot si spiega con l'esperienza viva del suo creatore, della sua maschera intorno alla quale egli riscopre tutte le altre realtà del mondo contemporaneo. « Secondo me — confessa Chaplin — bisogna anzitutto avere dell'entusiasmo. Credo che l'ispirazione non sia in gran parte altro che entusiasmo, e ritengo che l'ispirazione derivi da un interessamento, da una intensa meditazione su un certo argomento ».

Si è detto e s'è scritto che la maschera di Charlot è lo specchio della sua vita meschina condotta avanti con dignità un po' risentita. Sì e no. Anzi in un certo senso la sua esperienza misera diventa cosa di secondaria importanza. Per lo meno da sola non basta. Altra gente ha sofferto e sperimentato cose più gravi e meschine e dure. Eppure non ha inventato la maschera di Charlot. Quel che conta è la creazione della maschera di se stesso ed il comportamento creativo da artista nei confronti di questa maschera con la ironia distaccata con cui il modello, il pagliaccio da circo, il mimo si comportano nei confronti della realtà.

La maschera di Charlot subì, nel tempo, dei mutamenti e divenne Hinkel e il Signor Verdoux. Le possibilità di mutamenti sono numerose, ma esiste un punto di somiglianza, anzi, vorrei dire, di identità tra Hinkel ed il barbiere perseguitato: essi sono ambedue bambini (anche se uno è impazzito): bambini che giocano con la realtà, col mondo. E così anche Calvero e Monsieur Verdoux sono la stessa cosa. Variano i pretesti, ma di essi è sempre responsabile la società, mai l'uomo che gioca. In questo gioco la maschera di Charlot ha qualche lato comune con la figura del mito letterario russo dell'« idiota », folle, incorruttibile, santo. Chi osa giudicarlo? Ma spesso nel suo stesso gioco si trasforma anch'egli in pretesto, poichè la società, quale essa sia, gioca col gioco stesso dei suoi idioti: bambini non ancora addomesticati alle sue malizie. Shahdov appare invece più addomesticato alle malizie della società e perciò la sua malizia, in « Un re a New York », *diventa, rare volte, un gioco. Per la prima volta, quindi, nell'opera chapliniana, si vede rotto il delizioso rapporto di identità tra la maschera di Charlot e la figura tipica del « bambino ».* « Un re a New York » *riprende, invece, l'altro rapporto chapliniano, quello cioè tra Charlot e la figura di Amleto. Il rapporto tra Charlot e Amleto vale se si considera Amleto soltanto uno specchio delle circostanze in cui vive, e appunto per questo la sua problematica non è risolta. Uno specchio sensibilissimo, ma compiaciuto. Come Laforgue in una divagazione ironica su Amleto scopre il giocò calcolato, che muove tutta la tragedia esterna dell'Amleto di Shakespeare, così Charlot, sempre un attimo prima delle soluzioni possibili delle sue peripezie: scopre il gioco, e la soluzione resta sospesa. E su questa sospensione si sostiene, in definitiva, tutta la vitalità delle parabole che Chaplin svolge sullo schermo: anche Shahdov si difende dall'impegnarsi, evita di essere o di mostrarsi re, e la vicenda riprende e si prolunga su una indefinita e sempre provvisoria tentazione ad esistere. Solo ad esistere.*

Il dramma del piccolo re non si estrinseca però come una satira che lo stesso re fa a quella società che ne condiziona i movimenti e i riflessi, e fa anche a se stesso, ma si manifesta invece, in gran parte del film, come pamphlettistica, come polemica moralistica. Per cui non si realizza compiutamente nè il caratteristico eroe chapliniano, che si limita, in tutto e per tutto, a cercare di conservare la propria esistenza, nè il personaggio del polemista attivo. Infatti non si può considerare Shahdov un polemista attivo, perchè gli manca l'« azione » mossa da esigenze ideologiche o di fede in verità metafisiche; e non è tuttavia neppure lo specchio di quel che certa civilità contemporanea intende per lotta attiva, e cioè la convulsa e fatua insistenza nel gestire. Insomma l'anima della maschera di Charlot: l'elemento mimico, in questo film, non è più il termine di giudizio contro una civiltà di soli gesti. Ma è

riempitivo, è trovata. Alla monotonia degli elementi mimici, che caratterizzano numerosi film di Chaplin e però rispecchiano la intensità di una esperienza portata in profondità e perciò condotta in una sola direzione non diluita, non divagata o distratta, in questo ultimo film, succede una disordinata congerie di trovate-riempitivo. Il che costituisce un grosso limite, se si considera che la fiaba del mimo è e rimane l'arte più autentica di Chaplin. Il mimo è considerato un empio in ogni società, e il fatto che questa empietà non sia svolta con sermoni moralistici, con pamphlet e con tirate polemiche ma si esplichi con la innocenza di una favola operante sul comico, e con ironia, nè intacca la indipendenza nè attenua il rigore che la morale delle favole chapliniane rivendicano nei confronti di ogni moralità sociale.

C'è chi sostiene accanitamente che tale polemica moralistica non sia affatto un limite di Un re a New York, *in quanto Shahdov avrebbe potuto efficacemente sviluppare la condanna della civiltà capitalistica americana, soltanto attraverso la polemica. Cominciamo anzitutto col precisare che nel film non viene pronunziata una condanna della civiltà capitalistica americana, ma vengono superficialmente sfiorati alcuni aspetti negativi della stessa, e per giunta i meno drammatici ed infelici. E constatiamo poi che la polemica moralistica di Shahdov, la quale ha suggerito tale comoda e propagandistica interpretazione, lotta invece, ed in realtà, contro ogni civiltà contemporanea. Il senso della società collettiva, è estranea a Shadov. La sola società di cui il piccolo re ha nozione è quella che egli può conoscere nei rapporti — mai duraturi o stabiliti — con la sua sparuta corte di vecchi e nuovi, blasonati o quattrinosi, ma, comunque, interessati sudditi. Anche Shahdov, quindi, lotta contro ogni forma di civiltà collettiva e anonima, poichè queste in ogni loro aspetto gli vietano la speranza.*

Si ricordi, del resto, la scena finale de Il pellegrino: *quell'uomo che cammina con un piede di qua e uno di là della linea di confine. Come si può chiedere all'uomo di scegliere, come si può chiedergli di essere, lasciandolo soltanto tra due condizioni ormai prestabilite? La scelta sarebbe più vile di quanto non sia vile andare avanti a quel modo: un piede di qua e uno di là della assurda linea di confine. Perciò Chaplin al suo « omino » non ha fatto scegliere mai. Lo stesso complesso di paure che lo induce a non scegliere, diventa, nei suoi film, un monito, severo anche se ironico, di condanna morale. Shahdov non è, purtroppo, come* Il pellegrino *un uomo che ignora la ipocrisia, al quale non servono più neppure le dignità esterne ed ingenue, che il piccolo re invece rispetta. Il personaggio Shahdov presenta troppe fratture tra il senso tragico e la apparenza comica. In esso manca quel coraggio di Charlot, che non lo porta a raggiungere la capacità di vivere, ma che gli dà un'aspra resistenza ad esistere. Quel sadico penoso coraggio che ha fatto di lui l'interprete di una esperienza e di una fatica comuni ai contemporanei. E la vittoria era nel saper ridere ed esistere nella piena disponibilità di essere e di svilupparsi secondo i diritti della dignità umana. Shahdov è invece alquanto compromesso, suo malgrado, con certi aspetti di una società, che richiede ipocrisia, perchè la degna di polemica moralistica, e quindi la considera oltre il dovuto. Non ci ride sopra nè fa ridere. Forse la ragione principale di ciò è da ricercarsi nel fatto che la situazione storica del re, che vorrebbe essere libero, non è essenzializzata, come lo è invece ne* Il pellegrino: *linea-confine assurda ma marcata tra la morte e la perdita della libertà. Ma questo è un altro limite e non un merito dell'ultimo film di Chaplin, nè francamente lo si può scambiare per una « condanna della intera civiltà capitalistica americana », senza venire meno alla logica che sostiene tutta l'opera del grande regista e senza qualificare, per lo meno, come insincere le numerose dichiarazioni da lui stesso rese a questo proposito.*

Come quando la civiltà borghese ha trovato il suo buffone proprio nel piccolo borghese anonimo ha avuto il regista del suo buffone in Chaplin, così l'umanesimo civiltà estetizzante, quando portata agli estremi, troverà il suo buffone proprio nell'uomo di cultura e la civiltà collettivistica nell'operaio irreggimentato ed anonimo, potranno naturalmente incontrare in Chaplin il regista dei loro protagonisti, (e noi, affinchè ciò sia, auguriamo lunga e sempre più qualificata attività al creatore di Charlot). Poichè anche in questi ultimi buffoni, rispunterà, come nel piccolo borghese anonimo chapliniano, l'uomo con i doni di

una infanzia dello spirito, che ogni civiltà vorrebbe compromessa, ma che resta tuttavia viva, incontrollata, innocentemente cinica. E spetterà allora all'arte cinematografica, con le sue invenzioni solitarie e i suoi entusiasmi risentiti, offrire occasioni, seguendo l'esempio del migliore Chaplin, di operare le fratture e le crepe più gravi per distruggere i miti collettivi e le fedi anonime.

In conclusione, a noi pare che anche tali interpretazioni critiche parziali denunziano il limite massimo di questo film, limite nel quale possono sintetizzarsi tutti gli altri segnalati, e che consiste esattamente nella diversione che viene operata nei confronti dei veri problemi dell'uomo, di fronte ad alcuni aspetti della civiltà contemporanea. Un re a New York, *se pur giunge, in qualche momento, ad uno stato di tensione passionale o entusiastica, poi subito se ne distoglie da quello cui invece dovrebbe giungere. E cioè tra pubblico e Charlot si parla, questa volta, con frequenza « d'altro ». Proprio questo « parlar d'altro » è la prova provata che Chaplin non ha realizzato, in questo film, la rivelazione della realtà essenziale, ma s'è compiaciuto di operare in mezzo ad una realtà meschina.*

M.L.

Sweet Smell of Success
(PIOMBO ROVENTE)

REGIA: Alexander Mackendrick.

SOGGETTO: *da un racconto di* Ernest Lehman. SCENEGGIATURA: Clifford Odets, Ernest Lehman. FOTOGRAFIA: James Wong Howe. SCENOGRAFIA: Edward Carrere. MUSICA: Elmer Bernstein; *canzoni di* Chico Hamilton *e* Fred Katz. MONTAGGIO: Alan Crosland jr.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *J.J. Hunsecker*: Burt Lancaster; *Sidney Falco*: Tony Curtis; *Susan Hunsecker*: Susan Harrison; *Steve Dallas*: Marty Milner; *Frank D'Angelo*: Sam Levine; *Rita*: Barbara Nichols; *Sally*: Jeff Donnell; *Robard*: Joseph Leon; *Mary*: Edith Atwater; *ten. Harry Kello*: Emile Meyer; *Herbie Temple*: Joe Frisco. ALTRI INTERPRETI: David White, Lawrence Donkin, Lurene Tuttle, Quennie Smith, Autumn Russell, Jay Adler, Lewis Charles.

PRODUZIONE: James Hill *per la* Norma-Curtleigh Productions; *una produzione* Hecht, Hill *e* Lancaster *per la* United Artists. ORIGINE: U.S.A., 1957. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Dear.

Slander
(I DIFFAMATORI)

REGIA: Roy Rowland.

SOGGETTO: *da un racconto di* Harr W. Junkin. SCENEGGIATURA: Jerome Weidman. FOTOGRAFIA (*Metroscope*): H. J. Marzorati. MUSICA: Jeff Alexander. SCENOGRAFIA: William A. Horning, Hans Peters. MONTAGGIO: George Boemler.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Scott Ethan Martin*: Van Johnson; *Connie Martin*: Ann Blyth; *H. R. Manley*: Steve Cochran; *signora Manley*: Marjoire Rambeau; *Joey Martin*: Richard Eyer; *Seth Jackson*: Harold J. Stone; *Homer Crowley*: Philip Coolidge; *signora Dayle*: Lurene Tuttle; *Charles Orrin Sterling*: Lewis Martin.

PRODUZIONE: Armand Deutsch *per la* Metro Goldwyn Mayer. ORIGINE: USA; 1957. DISTRIBUZIONE: M.G.M.

Uno a uno, Hollywood regola i conti con i suoi avversari. Mentre a Frank Tashlin la Fox affida azioni di disturbo contro la concorrenza televisiva (*La bionda esplosiva*), la M.G.M. attacca in campo aperto quella stampa scandalistica sul tipo di « Confidential » e di « Whisper » che negli ultimi anni ha dato tanto fastidio all'industria cinematografica e al suo « star-system ». Non c'è dubbio, infatti, che le analogie tra l'editore di questo *Slander* e Robert Harrison di « Confidential » siano tali e tante da sfiorare l'identificazione. Anche lo spettatore europeo che sul fenomeno possiede soltanto le nozioni monche e confuse apprese attraverso i resoconti del recente e clamoroso processo di Los Angeles è messo sull'avviso; se poi avrà cercato di arricchire il proprio bagaglio d'informazioni leggendo qualche inchiesta seria, il riconoscimento sarà

ancor più agevole: la tecnica della raccolta e della manipolazione delle notizie, i dati sulla vendita, il titolo stesso del periodico (« Real Truth », la verità vera) e l'ipocrisia missionaria di marca puritana con cui si mascherano, più o meno in cattiva fede, bassi scopi di pornografia sadomasochistica. E' indicativo, a questo proposito, il cartello-manifesto di sapore jeffersoniano che fa bella mostra di sè nella lussuosa redazione: « Voi conoscerete la verità e la verità vi farà liberi ».

L'interesse del film non si limita a queste coincidenze con l'attualità; è altrettanto significativa la balordaggine con cui l'argomento è affrontato e sviluppato, trasformando un dramma in un melodramma della peggior specie, in quella che gli americani amano definire una «soap-opera », un'opera-sapone. Pur non uscendo da quell'ambito di efficiente mestiere descrittivo, tanto accurato nei particolari quanto schematico, elusivo e astratto nelle questioni di fondo (ha qui buon gioco la sobria recitazione di Steve Cochran che disegna con sinistra incisività il suo personaggio), la prima parte del film ha una sua consistenza. Quando, però, giunge il momento di stringere i nodi drammatici, gli sceneggiatori ricorrono alle « ficelles » romanzesche più convenzionali: la morte del bimbo (l'innocente per definizione) provocata da quella forma meccanizzata del Fato antico che è l'investimento automobilistico, il patetico ricorso del burattinaio alla TV, il truce assassinio finale in cui è la madre stessa del « vilain » che si erige a vendicatrice in nome della società. Come spesso succede a Hollywood, bene o male il film, affrontando un determinato aspetto della realtà, imposta un problema ma subito dirotta il discorso su un piano di esteriore e triviale commozione sentimentale: posto all'inizio nella condizione di dover riflettere, lo spettatore viene immediatamente distratto e poi spedito a casa appagato nel suo istintivo desiderio di giustizia. Al problema che, come la cappa al toro nell'arena, gli è stato sventolato davanti al naso per qualche momento, non penserà più.

Sotto l'aspetto sociologico, il discorso potrebbe valere anche per *Piombo rovente* che è tuttavia opera di altra classe e di altro stile. Il film segna l'esordio hollywoodiano di uno dei più arguti registi inglesi, quel Mackendrick che s'era messo in luce con alcune gustose commedie di ambiente scozzese, purtroppo mai giunte in Italia (*High and Dry*, *Tight Little Island*) e con due film di Alec Guiness (*Lo scandalo del vestito bianco*, *La signora omicidi*). Passati a Hollywood anche Carol Reed e David Lean, il cinema britannico affonda sempre più in una crisi creativa di cui non si vede la soluzione. Sotto i tratti del megalomane Hunsecker lo spettatore medio americano — non tanto « medio », a dire il vero — avrà agevolmente intravvisto la fisionomia di qualcuno di quei celeberrimi « columnists » che scrivendo per qualche catena di giornali (i trecento quotidiani di Hearst) vivono sul piedistallo di potenza e di gloria costituito da sessanta milioni di lettori: Walter Winchell o, per venire alla stagione della TV trionfante, Ed Sullivan. Attraverso una rete di informatori più o meno interessati, più o meno scrupolosi, Hunsecker può fare, pubblicando una notizia nella sua rubrica, la fortuna o la rovina di

una persona. E sono spesso notizie — o voci o pettegolezzi o calunnie sapientemente filtrate attraverso allusioni dal linguaggio giuridicamente sorvegliato — che nessun altro giornale pubblica.

Dopo averci dato con poche, troppo poche ma graffianti annotazioni il quadro pubblico di questa giungla al neon (Broadway, Times Square, 52. Strada) dove, come dice una battuta del dialogo, vige l'inesorabile legge del « cane mangia cane », la vicenda si accentra su un aspetto privato del protagonista: il suo complesso di adorazione morbosa per la sorella. Quando la fanciulla s'innamora di un giovane chitarrista che vuole sposarla, il potente giornalista ordina a una servizievole jena della sua corte — un agente pubblicitario che del successo si è fatta una religione forsennata — di togliere dalla circolazione con uno scandalo l'inopportuno giovanotto. Servendosi di un corrotto tenente di polizia (che ha il viso sadico dell'eccellente Emile Meyer) il sicario eseguisce il suo assassinio morale incriminando con prove false il jazzista come tossicomane e sovversivo. Su quest'ultimo particolare l'edizione italiana, mutilata di dieci minuti, sorvola con prudenza. Fino a questo momento *Piombo rovente* tien fede al suo titolo: è un racconto di un'intensità artificiosa ma notevolissima. Nell'ultimo quarto d'ora, per motivi facilmente comprensibili, gli autori tirano i remi in barca concludendo l'intrigo con la vittoria del bene sul male e il trionfo dell'amore.

Il contributo di Clifford Odets ci sembra determinante: non soltanto per la smagliante e aforistica incisività di un dialogo in cui, pur nell'annacquata traduzione italiana, si possono cogliere tracce stilistiche di Runyon e specialmente di Lardner, ma per la specifica struttura drammatica dell'azione. Un confronto con *Il grande coltello* calzerebbe a capello tanto evidenti sono le analogie tra i due film e i mondi che descrivono. La tecnica è la medesima: restringere tanto la denuncia e la scena del contrasto drammatico quanto esasperarne i toni e gli accenti in una sorta di balletto dalle cadenze quasi espressionistiche. E', in altre parole, la tecnica del caso-limite che così spesso circoscrive storicamente l'importanza anche dei film americani più interessanti e coraggiosi, ma che insieme li fornisce di un'eccezionale carica emotiva. Anche se privo della mirabile progressione drammatica del film di Aldrich, *Piombo rovente* costituisce comunque, e nei limiti dianzi fissati, un'eccellente dimostrazione di uno scenario sviscerato e sfruttato al massimo delle sue possibilità espressive: la splendida condotta registica di Mackendrick; l'accorto uso del « progressive jazz » nella colonna musicale di Elmer Bernstein che è ormai il più dotato e interessante musicista che lavora attualmente a Hollywood (*Fronte del porto, L'uomo dal braccio d'oro*); la fotografia di Wong Howe (*Picnic*) che ci dà una New York diversa ma altrettanto suggestiva di quella di Zinnemann in *Un cappello pieno di pioggia*; e soprattutto la straordinaria interpretazione di un Lancaster che ormai non ha più bisogno di prove per dimostrare l'ampiezza del suo registro recitativo, e di un inedito, memorabile Tony Curtis che avevamo già moderatamente ammirato in *Trapezio* e che ha incontrato in Sidney Falco il più significativo ruolo di una carriera finora limitata

nel recinto di una decorosa ma stucchevole « routine »: un personaggio d'antologia, una recitazione da manuale.

MORANDO MORANDINI

Saint Joan
(SANTA GIOVANNA)

REGIA: Otto Preminger.

SOGGETTO: *dall'omonima opera teatrale di* George Bernard Show. SCENEGGIATURA: Graham Greene. FOTOGRAFIA: Georges Perinal. SCENOGRAFIA: Roger Furse. COSTUMI: John McCorry. MUSICA: Mischa Spoliansky. MONTAGGIO: Helga Cranston.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Santa Giovanna*: Jean Seberg; *Carlo, il Delfino*: Richard Widmark; *Dunois*: Richard Todd; *Duca di Warwick*: John Gielgud; *il vescovo Cauchon*: Anton Walbrook; *l'Inquisitore*: Felix Aylmer; *Giovanni di Stogumber*: Harry Andrews; *de Courcelles*: Barry Jones; *arcivescovo di Reims*: Finlay Currie; *il carnefice*: Bernard Miles; *capitano La Hire*: Patrick Barr; *frate Martino*: Kenneth Haigh; *de Baudricourt*: Archie Duncan; *duchessa di Tremouille*: Margot Grahame. ALTRI INTERPRETI: Francis de Wolff, Victor Maddern, David Oxley, Sydney Bromley, David Langton.

PRODUZIONE: Otto Preminger *per la* United Artists; *produttore associato* Douglas Peirce. ORIGINE: Gran Bretagna, 1957. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Dear Film.

Non si può dire che la già abbastanza lunga carriera di Preminger abbia una precisa linea di sviluppo. Di origine austriaca, è attore con Reinhardt, e poi direttore del Teatro della Josefstadt. Successivamente, dal 1938, passa negli Stati Uniti e svolge attività di regista teatrale. Il suo primo film, *Laura*, di cui è anche produttore, risale al 1943, e ad esso fa seguito una serie di opere decisamente mediocri, tra cui ricordiamo le ultime e più note, come *La magnifica preda* (1954), un western adatto alle possibilità di Marilyn Monroe; *Corte marziale* (1955), di un malcelato militarismo; *Carmen Jones* (1955) traduzione in « nero » dell'omonima opera di Bizet, in cui il fascino sensualmente esotico di Dorothy Dandridge è l'elemento più valorizzato; e il famoso *Uomo dal braccio d'oro* (1955), che, nonostante le vivaci polemiche sollevate per il tema "droga", è un abile riedizione dei più scontati luoghi comuni del cinema americano, e non ha nulla di « coraggioso » (quanto di aggressivo mostra Preminger è soltanto un desiderio di forzare spettacolarmente i temi). Dopo tale varietà di argomenti, toccati sempre con la mano sicura del produttore-regista che conosce il suo pubblico e sa come servirlo, non stupisce la scelta, per quest'ennesima edizione cinematografica della vita di Giovanna, del testo di Show. Così come non sorprende la notizia di un Preminger intento, subito dopo l'esperienza con la santa di Orleans, alla realizzazione di *Bonjour tristesse*, tratto, inutile dire, dal romanzo della Sagan.

Cercare una coerenza di linguaggio, o appena la continuità di un discorso, in questo artigiano non privo d'ingegno, vorrebbe dire sopravvalutarlo e non capirne le ambizioni: le date dei suoi film non hanno davvero interesse, e si potrebbe invertirne l'ordine senza tema di crear confusione. Preminger cerca soltanto il prodotto sicuro, se non proprio indifferente. Con ciò, appare ingiusto accusare il regista di incoerenza: sarebbe come volerlo mettere su un piano che non gli compete. Anzi, Preminger è coerente proprio in que-

ste facili variazioni tattiche; egli dimostra sempre che la sua più grande ambizione è « mettere in scena » con abilità di spettacolo e decoro di realizzazione. Purchè non si aspetti da lui grandi cose, non darà mai motivo di grandi insoddisfazioni. Così anche questo *Santa Giovanna* è un film onesto, di fattura più che dignitosa, che stimola abbastanza l'intelligenza. In breve, se teniamo lontana dalla nostra memoria *La passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer (il paragone sarebbe troppo sproporzionato), e invece ricordiamo la macchinosa *Giovanna d'Arco* hollywoodiana, con Ingrid Bergman, si capisce che l'opera di Preminger ha qualche qualità.

La prima è quella di aver portato sullo schermo, sia pure con diverse sbavature, ma esattamente nella sostanza, il testo teatrale di Shaw. E' stato detto che Preminger ha evitato di trasporre l'umorismo proprio dello scrittore irlandese, il suo gusto del paradosso, eccetera. Nulla di così inesatto, se si tenga presente il testo originale, che è stato seguito anche troppo pedissequamente, nei dialoghi e nelle situazioni. Unica variazione consistente, l'aver spezzettato l'epilogo in tre sequenze, di cui una apre e un'altra chiude il film. La verità è che la *Santa Giovanna* di Shaw è molto vicina a quella di Preminger, priva cioè di umorismo e di paradossi, anzi piena di ambizioni shakespeariane e di molti limiti. Si sa che Shaw voleva creare non soltanto la consueta eroina antiromantica caratteristica del suo teatro, togliendo a Giovanna tutto l'alone leggendario che urtava la viva intelligenza dello scrittore, ma anche impartire una lezione di storia: la santa precorrerebbe, con la sua azione, la concezione unitaria e nazionalistica dello Stato; con la sua mistica, la concezione protestante del rapporto fra Dio e uomo. Per questo Chiesa e Stato si troverebbero concordi nel mandarla al rogo, e per questo il loro gesto non sarebbe tanto una colpa, quanto una necessità storica.

Il difetto fondamentale di Shaw era quello di aver dato la prevalenza al puntiglio di revisione storica, nel suo dramma, invece che a una sincera esigenza espressiva, tanto che i personaggi, più che essere tali, sembravano enunciazioni del pensiero dello scrittore su quegli avvenimenti. Preminger non ha fatto niente per evitare o togliere questo limite già insito nel dramma, anzi lo ha riportato, con qualche aggravante, nel suo film. Le aggravanti vengono dal fatto che a Preminger non solo non interessa (in senso di stimolo creativo, nel regista sempre assente) la santità di Giovanna, che si limita ad essere una figurina piuttosto graziosa e dal volto limpido, sebbene statico espressivamente; ma anche non interessa in alcun modo il puntiglio storiografico di Shaw, che ci viene piattamente ripetuto persino senza troppa chiarezza. Ad un certo punto, specialmente nella frettolosa conversione del cappellano De Stogumber (il brano più enfatico del film, per la recitazione falsa, caricata, e l'insistenza priva di gusto sul particolare del ritratto della santa che brucia) si ha addirittura l'impressione che Preminger, più della verità storica, cerchi di giustificare il fanatismo religioso.

Comunque, sono difetti in cui possono incorrere facilmente anche i

registi teatrali del dramma, e si deve dire che il film di Preminger mostra con molta chiarezza come il lavoro di Shaw sia da considerare tra quelli minori (anche se di maggior impegno) dello scrittore. Oltre questo merito, forse un po' involontario, di riproporci un'opera teatrale troppo famosa, *Santa Giovanna* ha anche quello di darci un gustoso Delfino di Francia, interpretato da un Richard Widmark efficace e sorvegliato, esattamente alterno tra la gaia inettitudine e la bontà non priva di intelligenza. Tutti gli altri personaggi, invece, compresa Giovanna, si agitano nei loro costumi con discreta falsità, aggravata dalle scenografie teatrali e dalla freddezza d'occhio di Preminger, che da buon artigiano, preferisce rimanere il più possibile fuori dalle questioni più impegnative. Ne risulta una santa che, se è spoglia di retorica romantica, quasi come voleva Shaw, è anche priva di vera forza morale e di convinzione: un personaggio non definito, piuttosto leggero, certo sproporzionato alle grosse parole che ogni tanto pronuncia.

GIUSEPPE FERRARA

Altri film

The Sun Also Rises
(Il sole sorgerà ancora)

Regia: Henry King - *sogg.*: dal romanzo « Fiesta » di Ernest Hemingway - *scenegg.*: Peter Viertel - *fot.* (*Cinemascope, colore De Luxe*): Leo Tover - *musica*: Hugo Friedhofer - *scenogr.*: Lyle R. Wheeler, Mark-Lee Kirk - *costumi*: Charles Le Maire - *mont.*: William Mace - *interpreti*: Tyrone Power (*Jake Barnes*), Ava Gardner (*Lady Brett Ashley*), Mel Ferrer (*Robert Cohn*), Errol Flynn (*Mike Campbell*), Eddie Albert (*Bill Gorton*), Gregory Ratoff (*il conte Mippipopulous*), Juliette Greco (*Georgette*), Marcel Dalio (*Zizi*), Henry Daniell, (*il dottore*), Bob Cunningham (*Harris*), Robert Evans (*Pedro Romero*), Carlos Muzquiz (*Montoya*), Rebecca Iturbi (*Frances*) - *produz.*: Darryl F. Zanuck *per la* 20th Century Fox - *origine*: U.S.A., 1957 - *distr.*: 20th Century Fox.

Ogni discorso su Hemingway al cinema si è concluso, fino a oggi, con una considerazione negativa: i film tratti dalle opere dell'autore di « Addio alle armi » sono sempre risultati dei tradimenti. Il caso di Hemingway è stato anzi portato a esempio dell'impossibilità di un fruttuoso rapporto fra la letteratura e il film. *Il sole sorgerà ancora* non modifica sostanzialmente questa tesi: ma, nei suoi chiari limiti, ci sembra una trascrizione rispettabile. Zanuck, come produttore indipendente, si è proposto di fare un film « adulto », che non evita il tema più scottante del libro: l'amore impossibile di Brett per Jake, tornato dalla guerra con una ferita che l'ha reso impotente. Nel film ogni cosa è chiamata con il nome che ha: e bisogna ammettere che Hollywood, sia pure mossa da un motivo economico — la concorrenza alla televisione — sta rovesciando parecchi dei propri tabù.

Lo stesso regista di *Il sole sorgerà ancora*, Henry King, ne aveva fatto una specie di prova generale con *Snows of Kilimanjaro* (Le nevi del Chilimangiaro, 1953) dove la geografia di Hemingway, da Parigi alla Spagna e all'Africa, era tutta mobilitata per bassi fini spettacolari. Questa volta, invece, lo sceneggiatore Peter Viertel ha parafrasato « Fiesta » con intelligente adesione ai motivi profondi del romanzo. La vicen-

da è immutata e anche il dialogo, per buona parte, rimane quello del libro. (Va ricordato quanto scrisse Carlos Baker, a proposito della riduzione teatrale di un romanzo di Hemingway: il famoso « dialogato » non conserva la sua vitalità, il suo ritmo aspro e tagliente, passando dalle pagine alla scena; rappresenta, cioè, un esperimento letterario, che risponde a leggi interne diverse da quelle del teatro; si veda anche il parziale insuccesso dell'unico dramma di Hemingway, « La quinta colonna »).

Nel film troviamo immagini e colori che riflettono il clima del libro: Ava Gardner che balla il « black bottom » nel bar parigino, Eddie Albert e Errol Flynn nel clamore della « fiesta », la solennità che caratterizza la corte del matador Pedro Romero; e Hugo Friedhofer, autore del commento musicale, ha opportunamente evocato una delle più belle canzoni dei « Roaring Twenties »: « You Do Something to Me » di Cole Porter. Perfino Hemingway, che ha definito il film « un giro del mondo dell'agenzia Cook fatto dal signor Zanuck » e si è lamentato per i tori troppo piccoli e per le altre incongruenze di quella « fiesta » spagnola girata nel Messico, ha trovato perfetto il Mike Campbell di Errol Flynn: simpatico e fragile, immerso nell'alcool proprio come un vero eroe del « decennio dell'illusione ». Vi sono, ovviamente, anche attenuazioni e compromessi: Mel Ferrer non riesce ad apparire sgradevole come Robert Cohn, Brett non sembra sempre una ninfomane e la storia si conclude su una vaga parola di speranza. Ma non sono vere e proprie falsificazioni; nell'ambito di un'intelligente illustrazione (che è poi quello del « romanzo sceneggiato »), il mestierante Henry King se l'è cavata con onore. Se pensiamo a certi massacri compiuti da registi sedicenti intellettuali, non possiamo che ammirarlo.

TULLIO KEZICH

Invasion of the Body Snatchers
(Invasione degli ultracorpi)

Regia: Don Siegel - *sogg.*: dal romanzo « The Body Snatchers » di Jack Finney (ed. it. « Gli invasati », 1956) - *sceneggiatura*: Daniel Mainwaring - *fotografia*: Ellswort Fredericks - *musica*: Carmen Dragon - *scenogr.*: Edward S. Haworth - *effetti speciali*: Milton Rice - *mont.*: Robert Eisen - *interpreti*: Kevin McCarthy (*Dr. Miles Bennell*), Dana Wynter (*Becky Driscoll*), Larry Gates (*Danny*), King Donovan (*Jack*), Carolyn Jones (*Theodora*), Jean Willes (*Sally*), Ralph Dumke (*Nick*), Virginia Christine (*Wilma*), Tom Fadden, Kenneth Patterson, Whit Bissell, Guy Way, Eileen Stevens, Beatrice Maude, Jean Andren, Bobby Clark, Everett Glass, Dabbs Greer, Pat O'Malley, Guy Rennie, Marie Selland - *produz.*: Walter Wanger per la Allied Artists - *origine*: U.S.A., 1955 - *distr.*: Lux Film.

A Santa Mira, un paesino degli Stati Uniti, un bel giorno alcune persone si accorgono che il loro padre o sorella o figlio improvvisamente « non sono più loro »: non che siano diversi come figura, come comportamento o come carattere, solo che sembrano in qualche modo svuotati dentro, sembra « che non abbiano sentimenti o passioni ma che fingano di averli ancora ». E il giorno dopo, tutta questa gente ride di quella impressione e dice d'aver avuto qualche forma curiosa di allucinazione.

Questa è la situazione di partenza

di *Invasion of the Body Snatchers*, un film di fantascienza che solo ora è apparso sui nostri schermi, con un po' di ritardo sulla sua uscita americana, e che presenta più di un motivo di interesse, sia per la serietà di fattura — cosa abbastanza insolita per un genere di film che, pur godendo di crescente successo di pubblico, non fruisce usualmente che di registi e sceneggiatori di seconda categoria — sia per il tema che sta sotto al soggetto fantastico. Mano a mano che il racconto procede risulta chiaro infatti il suo significato allegorico: i misteriosi grossi baccelli che, piovuti da non si sa dove, si trasformano in un corpo in tutto uguale a quello della persona che sta loro più vicina e vi si sostituiscono assorbendone la personalità ma non l'umanità, dato che sono pur sempre dei vegetali, costituiscono uno schermo dietro il quale il discorso è abbastanza preciso.

Pensando alle caratteristiche dell'opinione di massa negli Stati Uniti di oggi, dai recenti fenomeni maccartisti al timore per una terza guerra mondiale, è naturale che i baccelli stiano in luogo dell'idea comunista che si impadronisce a poco a poco delle persone normali e, pur non mutandole esteriormente, le trasforma nello spirito. E' l'impostazione semplicistica del problema quale risulta dai vari « Reader's Digest » ma risponde in effetti al pensiero dell'uomo medio americano, quale viene formato dalle riviste più diffuse e dalla televisione. Il ricordo di Orwell, l'Orwell di « 1984 », è piuttosto vivo, e del resto il gusto dell'allegoria è congeniale alla letteratura anglosassone ed all'interno di questa al suo più recente filone popolare, la fantascienza, il cui più autorevole iniziatore, H.G. Wells, fu uno scrittore tipicamente allegorico. Del resto che questa dell'allegoria sia la chiave più sicura per comprendere il film è dimostrato, a prima lettura, dal confronto col romanzo d'origine, « The Body Snatchers » di Jack Finney, edito anche in Italia col titolo « Gli invasati ». Si tratta d'un romanzetto popolare senza nessuna pretesa, dove l'origine dei baccelli è spiegata con una invasione dagli spazi e dove con sufficiente minuzia si danno spiegazioni pseudo-scientifiche sul modo di « gemellaggio » dei corpi umani, sulla durata del fenomeno, eccetera.

Don Siegel ha abbandonato tutto questo, lasciando insoluto il mistero: una mattina ci si sveglia e si trova il mostruoso baccello in cantina, poi questo si spacca, ne esce un embrione, si sviluppa, prende forma e attende il momento della nostra più debole coscienza, l'ora del sonno notturno, per impadronirsi di noi. Il racconto cinematografico dall'atmosfera di inspiegato mistero acquista una notevole forza di suggestione, che rivela in Siegel, finora corretto regista di mestiere, una certa personalità, dietro cui sta l'educazione britannica di Cambridge ed una seria preparazione di teatro che lo inducono ad una costruzione drammatica meticolosa, piena di tensione ma allo stesso tempo sorvegliata, senza eccessi.

Nel romanzo, Miles, il protagonista, incendia il campo ove vengono coltivati i baccelli, dopo essere rimasto, come nel film, l'unico abitante di Santa Mira che abbia opposto resistenza, lottando contro il sonno per difendere la sua libertà: i baccelli non distrutti dalle fiamme si alzano verso il cielo abbandonando

un pianeta dimostratosi loro ostile. « Noi non eravamo e non potevamo essere i soli a trovarci a lottare alla cieca contro la minaccia di distruzione totale... C'erano stati altri che, individualmente o in piccoli gruppi, avevano fatto quanto avevano potuto, avevano lottato, avevano semplicemente rifiutato di arrendersi. Parecchi erano stati sconfitti, ma tutti coloro che non erano stati presi si erano battuti decisamente, implacabilmente, ed ora un brano di discorso fatto in tempo di guerra mi tornava alla mente: *Li combatteremo nei campi e nelle strade, li combatteremo sulle colline; non ci arrenderemo mai* ». Come si vede, nel romanzo d'origine lo scrittore, dopo esser stato incapace di fare dell'allegoria, ricorre al predicatorio, enunciando in chiari termini il fondo maccartista e semplicistico della sua vicenda.

Con miglior misura, Siegel termina con la fuga di Miles sulla strada nazionale, mentre camions e camions partono da Santa Mira carichi dei legumi mostruosi, diretti verso il mondo, e Miles urla al pericolo, inascoltato, mentre le auto gli sfrecciano accanto in una sequenza intensa ma non effettistica. Va avvertito che con tutto ciò non si tratta d'un capo d'opera, ma certo d'un film stimolante a più d'una riflessione, sui gusti del pubblico medio americano, sui suoi orientamenti generali, e interessante per l'atmosfera allucinante conferitagli da un regista solitamente minore. Accanto a Dana Wynter, attrice che ha dato miglior prova di sè nel più recente *Something of Value* (Qualcosa che vale), risulta efficace la maschera di Kevin McCarthy, misurato attore di prosa che abbiamo già visto nella *Death of a Salesman* (Morte di un commesso viaggiatore) di Benedek, il quale ha il « physique du rol » per interpretare il giovanotto americano d'oggi, sportivo, sempliciotto ed al contempo tenace difensore, quando occorre, delle idee in cui crede.

ERNESTO G. LAURA

Il conte Max

Regia: Giorgio Bianchi - *sogg.*: Amleto Palermi - *scenegg.*: Giorgio Bianchi, Ruggero Maccari, Alberto Sordi - *fot.*: Mario Montuori - *scenogr.*: Flavio Mogherini - *musica*: Francesco Lavagnino - *interpreti*: Alberto Sordi (*Alberto*), Vittorio De Sica (*conte Max Orsini*), Anne Vernon (*baronessa Elena*), Susanna Canales (*Lauretta*), Juan Calvo (*lo zio*), Tina Pica (*la zia*) - *produz.*: CA.MO. Film, Roma - Balcazar, Barcellona - *origine*: coproduzione italo-spagnola, 1957 - *distr.*: Cineriz.

La nonna Sabella

Regia: Dino Risi - *sogg.*: dal romanzo omonimo di Pasquale Festa Campanile - *scenegg.*: Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Ettore Giannini, Dino Risi - *fot.*: Tonino Delli Colli - *scenogr.*: Piero Filippone - *musica*: Kurt Doubrawsky - *mont.*: Mario Serandrei - *interpreti*: Tina Pica (*nonna Sabella*), Sylva Koshina (*Lucia*), Peppino De Filippo (*don Emilio*), Renato Rascel (*il parroco*), Renato Salvatori, Paolo Stoppa, Dolores Palumbo, Rossella Como, Gorella Gori, Fausto Guerzoni, Gina Mascetti - *produz.*: Silvio Clementelli *per la* Titanus - *origine*: Italia, 1957 - *distr.*: Titanus.

Classe di ferro

Regia: Turi Vasile - *sogg.*: Antonio Margheriti, Piero Montanari - *scenegg.*: Antonio Margheriti, Piero Montanari, Turi Vasile - *fot.*: Raffaele Masciocchi - *musica*: Lelio Luttazzi - *scenogr.*: Giuseppe Ranieri - *mont.*: Mario Serandrei - *interpreti*: Renato Salvatori (*Roberto Martelli*), Madeleine Fischer (*Isabella Martelli*), Vicente Parra (*Gianni*), Rosario

Borrelli (*Mario*), Maria Teresa Vianello (*Piera*), Nino Besozzi (*l'editore Martelli*), Fausto Cigliano (*Giulio*), Memmo Carotenuto (*il maresciallo*), Nadia Bianchi (*Sandra*), Mirva Arvinen (*Anna*), Walter Santesso, Carlos Larranga, Angelita Tamajo, José Jaspe, Michele Abbruzzo, Gianni Minervini - *produz.*: Titanus - *origine*: Italia, 1957 - *distr.*: Titanus.

La campagna dei « remakes » non è in atto solo in America. Anche l'Italia va riprendendo molti soggetti dal cinema d'anteguerra. Tuttavia il procedimento, adottato ormai su larga scala, non trova gli stessi argomenti giustificativi. Hollywood infatti avrà qualcosa da guadagnarvi, perchè si rivolge a un'epoca più fiorente dell'attuale e riscrive più o meno i successi commerciali degli anni '30, i suoi anni d'oro. Riutilizza cioè il meglio di ciò che ha lasciato sul proprio cammino. Per l'Italia questo non è, e non occorre sfogliare le storie del cinema per ricordarsene. Salvo alcuni casi, è noto che da noi, nella stessa epoca, si snodò soltanto una sequela di prodotti grigi; attingere di nuovo allo stesso pozzo le idee per il nostro cinema futuro significa riesumare la parte più stanca della produzione italiana, ammettendo quasi l'intenzione di ritornare alla retroguardia o addirittura la convinzione di avere sbagliato strada.

Si dice questo, ad esempio, per *Il conte Max,* già realizzato nel 1937 da Mario Camerini con il titolo *Il signor Max* e oggi riportato sullo schermo da Giorgio Bianchi, esponente massimo del *cast* Alberto Sordi. Se non in chiave parodistica, non vediamo possibilità di accostamento tra Sordi e Vittorio De Sica, attor giovane della precedente versione; ma per vari segni *Il conte Max* non mostra di cercar questa chiave, che già motiverebbe fino a un certo punto la ripresa e reclamerebbe un determinato impegno. Inoltre, nello scarto del protagonista, va perduta anche la non sgradevole penombra sentimentale che sfiorava i migliori film di Camerini, quasi una delusione espressa sottovoce, un crepuscolarismo guardingo che diffidava del passo di parata. Il vecchio *Signor Max* e altre operine cameriniane perseguivano così un modesto compito di piccola fronda, che riparava la protesta contro il mondo ufficiale sotto i toni della mortificazione dopolavoristica. Con risultati minimi, va da sè, con il coraggio della paura. Ma bastava a donar loro un modo d'essere; avendo un fine, riuscivano nei casi più felici a lasciar intravvedere uno stile. Nel 1937 *Il signor Max* poteva vivere di vita propria; era persino uno dei primi film in graduatoria. Quanto rendeva grazioso il *Max* di vent'anni addietro, oggi per una radicale evoluzione delle circostanze e la modificazione delle necessità stesse del cinema più non esiste. Lasciando invariati gli avvenimenti, il film di Bianchi rivede il carattere del protagonista a beneficio di Alberto Sordi, sognatore plebeo dalla sonnacchiosa coscienza; e il rifacimento, molto più agitato e oppressivo dell'originale, abbandona del tutto le variazioni fragili per una comicità sopra le linee. Discreta e astratta la recitazione di De Sica: ma nel complesso si tratta d'un modesto lavoro, consegnato all'ingranaggio delle esteriorità e ai personalismi dei caratteristi, tra i quali l'inevitabile Tina Pica.

Il nome di Tina Pica potrebbe spostare il discorso a *La nonna Sabella,* un altro film che tenta di conciliare praticamente la miseria e la nobiltà, coprendo con le acrobazie del copione i vuoti dello « spettaco-

lo ». E' stato tratto « liberamente » (alla libertà di chi ci si riferisce?) dall'omonimo romanzo di Pasquale Festa Campanile, e su tale derivazione potremmo soffermarci a lungo per constatare come oggi in Italia il lettore medio e il medio spettatore cinematografico siano considerate due faune di rischiosa, anzi impossibile comunicabilità. E' estremamente istruttivo leggere nel romanzo la « cavalcata » di tre generazioni in un paesetto del Meridione, e poi ritrovarne al cinema la caricatura, circoscritta ai giorni nostri; una farsa d'accatto, in cui la minimizzazione di ogni elemento interessante è operata attraverso laboriose punture d'allegria campagnola. Un mondo italiano che è lontanamente il nostro, chiacchierato e arruffato, fondato sulla pazienza e la malizia, ma ripulito vigorosamente della concretezza d'una realtà, piegata ad un ciclo di avvenimenti canonici. Abbiamo ormai per tutto ciò gli attori, le « presenze », i viventi cataloghi del cinema italiano; e nel caso particolare Tina Pica in serata d'onore; occasione che imporrebbe all'attrice una dimensione espressiva cui non è avvezza. Tuttavia nei momenti di grazia si rivela nell'ammiccamento avaro e nella sornionità della maschera la lezione del suo grande capocomico di ieri, Eduardo De Filippo. Festa Campanile ha partecipato come sceneggiatore allo smantellamento del proprio romanzo.

Un altro nome, già degno di nota, quello di Turi Vasile, troviamo implicato addirittura nella regìa di *Classe di ferro*. Diventa sempre più difficile, dinanzi a questi deplorevoli film, un commento specifico, non riferito semplicemente alla categoria cui appartengono (perciò ci sentiamo esonerati dal parlare di *Susanna tutta panna* e di *Femmine 3 volte*, di Steno); ma non vogliamo tacere l'imbarazzante volgarità di una sequenza come quella del *Calypso in the Rain* sotto la doccia, nè l'assurdità d'una « naia » all'americana, con cappelloni in piscina, in macchina, alle sfilate di moda. Dopo tante prodezze, uno dei moscardini enuncia, a fine ferma e a fine film, l'attesa moraletta che era lecito attendersi: « Adesso siamo diventati davvero uomini ». E' permesso dubitarne. Tutt'al più saranno diventati caporali.

TINO RANIERI

Film usciti a Roma dal 1-IX al 31-X-1957

a cura di ROBERTO CHITI e ALBERTO CALDANA

Alibi dell'ultima ora, L' - v. Time Without Pity.
Ali delle aquile, Le - v. Wings of Eagles.
Amore splendido, Un - v. An Affair to Remember.
Angelo è sceso a Brooklyn, Un - v. Un angel pasó por Brooklyn.
Aquila solitaria, L' - v. The Spirit of St. Louis.
Arianna - v. Love in the Afternoon.
Avventure e gli amori di Omar Khayyam, Le - v. The Loves of Omar Khayyam.
Belva del Colorado, La - v. Fury ad Showdown.
Bionda esplosiva, La - v. Oh! For A Man!
Buongiorno primo amore.
Capannina, La - v. The Little Hut.
Cappello pieno di pioggia, Un - v. A Hatful of Rain.
Carica delle mille frecce, La - v. Pawnee.
Casa da tè alla luna d'agosto, La - v. The Teahouse of the August Moon.
Città minata, La - v. The Big Caper.
Clandestini della frontiera, I - v. The Vintage.
Classe di ferro.
Confidential, Anonima scandali - v. Scandal, Incorporated.
Conte Max, Il.
Creature del male - v. L'homme et l'enfant.
Demoniaci, I - v. Les louves.
Destinazione Parigi - v. The Happy Road.
Dieci Comandamenti, I - v. The Ten Commandments.
10.000 camere da letto - v. Ten Thousand Bedrooms.
Diffamatori, I - v. Slander.
Diga sul pacifico, La.
Drango (Drango).
Dunja. la figlia della steppa - v. Dunja.
Femmine tre volte.
Fermata per dodici ore - v. The Wayward Bus.
Finestra sul Luna Park, La.
Furia infernale - v. The Unholy Wife.
Gigante del Texas, Il - v. Tall Texan.
Grande amore di Elisabetta Barrett, Il - v. The Barretts of Wimpole Street.
Hollywood o morte. - v. Hollywood or Bust.
International Police - v. Interpol.
Invasione degli ultracorpi - v. Invasion of the Body Snatchers.
Isola nel sole, L' - v. Island in the Sun.
Legge del Signore, La (o L'uomo senza fucile) - v. Friendly Persuasion.
Londra chiama Polo Nord.
Morsa si chiude, La - v. Loophole.
Mercenario della morte, Il - v. Gunslinger.
Notte dello scapolo, La - v. The Bachelor Party.
Notti di Cabiria, Le.
Occhio per occhio - v. Oeil pour oeil.
Operazione ... fifa - v. Private's Progress.
Orizzonti lontani - v. The Big Land.
Paradiso terrestre - v. Paradis terrestre.
Parola ai giurati, La - v. Twelve Angry Men.
Piccolo fuorilegge, Il - v. The Littlest Outlaw.
Piena di vita - v. Full of Life.
Piombo rovente - v. Sweet Smell of Success.
Principe e la ballerina, Il - v. The Prince and the Showgirl.
Quartiere dei Lillà - v. Porte des Lilas.
Quattro morti irrequieti - v. Stop You're Killing Me.
Ragazza che ho lasciato, La - v. The Girl He Left Behind.
Ragazze senza nome - v. Untamed Youth.
Rascel-fifì.
Re a New York, Un - v. A King in New York.
Santa Giovanna - v. Saint Joan.
Segreteria quasi privata, La - v. Desk Set.
Settima onda, La - v. Seven Waves Away.
Sfida all'O.K. Corral - v. Gunfight At the O.K. Corral.
Simplicius, spia internazionale - v. Passport to Treason.
Sì, signor Generale - v. Their Secret Affair.
Sissi, la giovane imperatrice - v. Sissi, die Junge Kaiserin.
Sogni nel cassetto, I.
Sole sorgerà ancora, Il - v. The Sun Also Rises.
Susanna tutta panna.
Tigrotto - v. Toy Tiger.
Tortura della freccia, La - v. Run of the Arrow.
Tragedia di Rio Grande, La - v. Man in the Shadow.
Tutti possono uccidermi - v. Tous me peuvent tuer.
Ultima cavalcata, L' - v. The Ride Back.
Uomo dall'impermeabile, L' - v. L'homme à l'imperméable.
Uomo senza fucile, L' (o La legge del Signore) - v. Friendly Persuasion.

AFFAIR TO REMEMBER, An (Un amore splendido) - *regia*: Leo McCarey - *sogg.*: dal racconto di L. McCarey e Mildred Cram - *scenegg.*: Delmer Daves, L. Mc Carey - *fot.* (*CinemaScope, colore De Luxe*): Milton Krasner - *musica*: Hugo Friedhofer - *scenogr.*: Lyle R. Wheeler, J. Martin Smith - *effetti speciali*: L.B. Abbott - *mont.*: James B. Clark - *interpreti*: Cary Grant (*Nickie Ferrante*), Deborah Kerr (*Terry McKay*), Richard Denning (*Kenneth*), Neva Patterson (*Lois*), Cathleen Nesbitt (*La nonna*), Robert Q. Lewis (*L'annunciatore*), Charles Watts (*Hathaway*), Fortunio Bonanova (*Courbet*), Matt Moore (*Padre Mc Grath*), Louis Mercier (*Mario*), Geraldine

Wall (*Miss Webb*), Nora Marlowe (*Gladys*), Sarah Selbey (*Miss Lane*) - *produz.*: Jerry Wald *per la* 20th Century Fox - *origine*: U.S.A., 1957 - *distr.*: 20th Century Fox.

ANGEL PASÓ POR BROOKLYN, Un (Un angelo è sceso a Brooklyn) - *Vedere giudizio di F. Di Giammatteo nel n. X,27; dati X,96.*

BACHELOR PARTY, The (La notte dello scapolo) - *regia*: Delbert Mann - *sogg.*: da un testo televisivo di Paddy Chayefsky - *scenegg.*: Paddy Chayefsky - *fot.*: Joseph La Shelle - *musica*: Paul Madeira - *scenogr.*: Edward Hawort - *mont.*: William B. Murphy - *interpreti*: Don Murray (*Charlie Samson*), E.G. Marshall (*Walter*), Jack Warden (*Eddie*), Philip Abbott (*Arnold*), Larry Blyden (*Kenneth*), Patricia Smith (*Helen Samson*), Carolyn Jones (*la esistenzialista*), Nancy Marchand (*Julie*), Karen Norris (*Hostess*), Barbara Ames, Norma Arden Campbell - *produz.*: Harold Hecht *per la* Norma Productions - *origine*: U.S.A., 1957 - *distr.*: Dear Film. *Vedere giudizio di E.G. Laura nel n. VI,52.*

BARRETTS OF WIMPOLE STREET, The (Il grande amore di Elisabetta Barrett) - *regia*: Sidney Franklin - *sogg.*: dalla commedia di Rudolf Besier - *scenegg.*: John Dighton - *fot.* (*CinemaScope, Metrocolor*): F.A. Young - *musica*: Bronislau Kaper - *scenogr.*: Alfred Junge - *mont.*: Frank Clarke - *interpreti*: Jennifer Jones (*Elisabetta Barrett*), John Gielgud (*Barrett*), Bill Travers (*Robert Browning*), Virginia McKenna (*Enrichetta*), Susan Stephen (*Bella*), Vernon Gray (*capitan Surtees*), Jean Anderson (*Wilson*), Maxine Audley (*Arabel*), Leslie Phillips (*Harry Bevan*), Laurence Naismith (*Dr. Chambers*), Moultrie Kelsall (*Dr. Ford-Waterlow*), Michael Brill (*George*), Kenneth Fortescue (*Ottavio*) - *produz.*: Sam Zimbalist *per la* M.G.M. - *origine*: coproduzione anglo-americana, 1956 - *distr.* M.G.M.

BIG CAPER, The (La città minata) - *regia*: Robert Stevens - *sogg.*: Lionel White - *scenegg.*: Martin Berkeley - *fot.*: Lionel Lindon - *musica*: Albert Glasser - *scenogr.*: Frank Sylos - *mont.*: Albert Glasser - *interpreti*: Rory Calhoun (*Frank Herber*), Mary Costa (*Kay*), James Gregory (*Flood*), Robert Harris (*Zimmer*), Roxanne Arlen (*Doll*), Paul Picerni (*Sam Loxley*), Louise Arthur (*Alice Loxley*) - *produz.*: Pine-Thomas *per la* United Artists - *origine*: USA, 1957 - *distr.*: Dear Film.

BIG LAND, The (Orizzonti lontani) - *regia*: Gordon Douglas - *sogg.*: dal romanzo di Frank Gruber - *scenegg.*: David Dortort, Martin Rackin - *adattamento*: David Dortot - *fot.* (*WarnerScope, Warnercolor*): John Seitz - *musica*: David Buttolph - *scenogr.*: Malcolm Bert - *mont.*: Thomas Reilly - *interpreti*: Alan Ladd (*Chad Morgan*), Virginia Mayo (*Helen*), Edmond O'Brien (*Jagger*), Anthony Caruso (*Brog*), Julie Bishop (*Kate Johnson*), John Qualen (*Sven Johnson*), Don Castle (*Draper*), David Ladd (*David Johnson*), Jack Wrather jr. (*Olaf Johnson*), George J. Lewis (*Dawson*), James Anderson (*Cole*), Don Kelly (*Billy*), Charles Watts (*McCullough*) - *produz.*: Jaguar-Wagner Bros - *origine*: USA, 1957 - *distribuzione*: Warner Bros.

BUONGIORNO PRIMO AMORE - *regia*: Marino Girolami - *sogg.*: Metz e Marchesi, dalla commedia « Valentina » degli stessi - *scenegg.*: Metz e Marchesi - *fot.*: Riccardo Pallottini, Antonio Matassoli - *musica*: Osvaldo Sarra - *scenogr.*: Saverio D'Eugenio, Eduardo Torres De La Fuente - *mont.*: Otello Colangeli - *interpreti*: Claudio Villa, Maurizio Arena, Fulvia Franco, Doris Palumbo, Enrico Viarisio, Arturo Bragaglia, Rosita Quintina, Juan Calvo - *produz.*: D.S. - Romana Film - *origine*: coproduzione italo-spagnola, 1957 - *distr.*: SIDEN Film.

CLASSE DI FERRO - *Vedere recensione di T. Ranieri e dati in questo numero.*

CONTE MAX, Il - *Vedere recensione di T. Ranieri e dati in questo numero.*

DESK SET (La segretaria quasi privata) - *regia*: Walter Lang - *sogg.*: dal lavoro teatrale di William Marchant - *scenegg.*: Phoebe e Henry Ephron - *fot.* (*Cinemascope, colore De Luxe*): Leon Shamroy - *musica*: Cyril J. Mockridge - *scenogr.*: Lyle R. Wheeler, Maurice Ransford - *mont.*: Robert Simpson - *interpreti*: Spencer Tracy (*Richard*), Katharine Hepburn (*Bunny*), Gig Young (*Mike Cutler*), Joan Blondell (*Peg Costello*), Dina Merrill (*Sylvia*), Sue Randall (*Ruthie*), Neva Patterson (*Miss Warriner*), Harry Ellerbe (*Smithers*), Nicholas Joy (*Azae*), Marry Anders (*Cathy*) - *produz.*: Henry Ephron *per la* 20th Century Fox - *origine*: USA, 1957 - *distr.*: 20th Century Fox.

DIGA SUL PACIFICO, La - *Vedere recensione di G.C. Castello e dati nel prossimo numero.*

DRANGO (Drango) - *Vedere recensione di T. Ranieri e dati nel prossimo numero.*

DUNJA (Dunja, la figlia della steppa) - *regia*: Josef von Baky - *sogg.*: Gerhard Menzel, da un racconto di Aleksandr Pushkin - *scenegg.*: Emil Burri, Johannes Mario Simmel - *fot.* (*Agfacolor*): Günther Anders - *musica*: Alois Melichar - *scenogr.*: Fritz Maurischat - *costumi*: Edith Almoslino - *mont.*: Herma Sandtner - *interpreti*: Eva Bartok, Ivan Desny, Walter Richter, Maria Litto, Karlheinz Böhm, Eva Zilcher, Otto Woegerer, George Hartmann, Otto Schenk, Bruno Dallansky, Ernst Meister, Jörg Liebenfels, Kurt Müller-Böck e Hannes Schiel - *produz.*: Sascha, Wien - *origine*: Austria, 1955 - *distr.*: Cineriz.

FEMMINE TRE VOLTE - *regia*: Steno - *sogg. e scenegg.*: Steno, Metz e Marchesi - *fot.*: Marco Scarpelli - *musica*: Francesco Lavagnino - *scenogr.*: Andrea Tomassi - *mont.*: Giuliana Attenni - *interpreti*: Sylva Koshina (*Sonia*), Germain Cobos (*Ugo*), Mario Carotenuto (*il padre di Ugo*), Alberto Bonucci (*Santucci*), Bice Valori (*Katiuscia*), Gianrico Tedeschi (*Vassili*), Nino Manfredi, Gianni Agus, Gina Rovere, Brigitte Kembel, Laura Caprifoglio - *produz.*: Clemente Fracassi *per la* Ponti Cinematografica - Maxima Film - *origine*: Italia, 1957 - *distr.*: Variety.

FINESTRA SUL LUNA PARK, La - *regia*: Luigi Comencini - *sogg. e scenegg.*: Suso Cecchi D'Amico, Luigi Comencini, Luigi Trabaud - *fot.*: Armando Nannuzzi - *scenogr.*: Peck Avolio - *mont.*: Nino Baragli - *interpreti*: Gastone Renzelli (*Aldo*), Giancarlo Damiani (*Mario*), Pierre Trabaud (*Righetto*), Giulia Rubini (*Ada*), Silvana Jachino (*La maestra*), Culino Buricchi - *produz.*: Noria Film - *origine*: Italia, 1957 - *distr.*: Cei-Incom. *Vedere giudizio di F. Di Giammatteo nel n. VIII,20.*

FRIENDLY PERSUASION (La legge del Signore, o L'uomo senza fucile) - *Vedere giudizio di E.G. Laura nel n. VI,46; recensione di T. Kezich e dati XI,52.*

FULL OF LIFE (Piena di vita) - *regia*: Richard Quine - *sogg.*: dal romanzo omonimo di John Fante - *scenegg.*: John Fante - *fot.*: Charles Lawton jr. - *musica*: George Duning - *scenogr.*: William Flannery - *coreografie*: William Kiernan, Louis Diage - *mont.*: Charles Nelson - *interpreti*: Judy Holliday (*Emily Rocco*), Richard Conte (*Nick Rocco*), Salvatore Baccaloni (*papà Rocco*), Esther Minciotti (*mamma Rocco*), Joe De Santis (*Padre Gandolfo*), Silvio Minciotti (*Joe Muto*), Penny Santon (*Carla*), Arthur Lovejoy (*signor Jameson*), Eleanor Audley (*signora Jameson*), Trudy Marshall (*Nora Gregory*), Walter Conrad (*John Gregory*), Sam Gilman (*dott. Atchison*) - *produz.*: Fred Kohlmar *per la* Columbia - *origine*: USA, 1956 - *distr.*: Columbia-Ceiad.

FURY AT SHOWDOWN (La belva del Colorado) - *Vedere recensione di L. Autera e dati nel prossimo numero.*

GIRL HE LEFT BEHIND, The (La ragazza che ho lasciato) - *regia*: David Butler - *sogg.*: Marion Hargrove - *scenegg.*: Guy Trosper - *fot.* (*WarnerScope*): Ted McCord - *musica*: Roy Webb - *scenogr.*: Stanley Flejscher - *mont.*: Irene Morra - *interpreti*: Tab Hunter (*Andy Sheaffer*), Natalie Wood (*Susan Daniels*), Jessie Royce Landis (*Madeline Sheaffer*), Vinton Hayworth (*Arthur Sheaffer*), Jim Backus (*serg. Hanna*), Henry Jones (*Hanson*), Maurray Hamilton (*serg. Clyde*), Alan King (*Maguire*), James Garner (*Preston*), David Janssen (*cap. Genaro*), Wilfrid Knapp (*Dep. Hardison*), Les Johnson (*ten. Taylor*), Raymond Bailey (*generale*), Florenz Ames (*signor Hillaby*), Fred Wayne (*serg. Sheridan*), Ernestine Wade (*Lorna*) - *produz.*: Frank P. Rosenberg *per la* Warner Bros - *origine*: USA, 1956 - *distribuzione*: Warner Bros.

GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL (Sfida all'O.K. Corral) - *Vedere recensione di T. Kezich e dati nel prossimo numero.*

GUNSLINGER (Il mercenario della morte) - *regia*: Roger Corman - *sogg. e scenegg.*: Charles B. Griffith, Mark Hanna - *fot.* (*Pathé Colour*): Fred West - *musica*: Ronald Stein - *scenogr.*: Harry Reif - *mont.*: Charles Gross - *interpreti*: John Ireland (*Cane Miro*), Beverly Garland (*Rose Hood*), Allison Hayes (*Erica Page*), Martin Kingsley (*Gideon Polk*), Jonathan Haze (*Jake Hays*), Chris Alcaide (*Joshua*

Tate), Richard Miller (*Jimmy Tonto*), Bruno Ve Sota, Margaret Campbell - *produz.*: Roger Corman - *origine*: USA, 1956 - *distr.*: Titanus.

HAPPY ROAD, The (Destinazione Parigi) - *regia*: Gene Kelly - *sogg.*: Arthur Julian, Joseph Morhaim - *scenegg.*: Arthur Julian, Joseph Morhaim, Harry Kurnitz - *fot.*: Robert Juillard - *musica*: Georges Van Parys - *scenogr.*: Alexandre Trauner - *mont.*: Borys Lewin - *interpreti*: Gene Kelly (*Mike Andrews*), Barbara Laage (*Suzanne Duval*), Bobby Clark (*Danny Andrews*), Brigitte Fossey (*Janine Duval*), Michael Redgrave (*gen. Medworth*), Roger Tréville (*dott. Salaise*), Colette Déreal (*Hélène*), Maryse Martin (*M.me Fallière*), Van Doude (*Motorcycle Officer*), Colin Mann, Alexandre Rignault, T. Bartlett - *produz.*: Thor, Gene Kelly - *origine*: coproduzione franco-americana, 1956 - *distr.*: M.G.M.

HATFUL OF RAIN, A (Un cappello pieno di pioggia) - *Vedere giudizio di E.G. Laura nel n. X,24; altri giudizi XI,v; dati X,98.*

HOLLYWOOD OR BUST! (Hollywood o morte!) - *Vedere recensione di E.G. Laura e dati nel n. XI,59.*

HOMME À L'IMPERMÉABLE, L' (L'uomo dall'impermeabile) - *regia*: Julien Duvivier - *sogg.*: dal romanzo di James Hadley Chase, adattato da J. Duvivier e René Barjavel - *fot.*: Roger Hubert - *musica*: Georges Van Parys - *scenogr.*: Robert Clavel - *mont.*: Marthe Poncin - *interpreti*: Fernandel (*Albert Constantin*), Bernard Blier (*il signor Raphael*), Jacques Duby (*Maurice*), Jean Rigaud (*Blondeau*), Judith Magré (*Eva*), Claude Sylvain (*Florence*), Edith Georges, Jean Langier - *produz.*: Cité Films, Abbey Films C.T.I., C.I.P.R.A. (Parigi) e Monica Film (Roma) - *origine*: coproduz. franco-italiana, 1957 - *distr.*: Ceiad Columbia. *Vedere giudizio di F. Di Giammatteo nel n. VIII,23.*

HOMME ET L'ENFANT, L' (Creature del male) - *regia*: Raoul André - *sogg.*: Jacques Constant - *scenegg. e dialoghi*: Orin Jannings, Raymond Caillava - *fot.* (*Cinemascope, Eastmancolor*): Nicolas Hayer - *musica*: Jeff Davis - *scenogr.*: James Allan - *mont.*: Gabriel Rongier - *interpreti*: Eddie Constantine (*Fred Barker*), Juliette Greco (*Nicky*), Folco Lulli (*Carlo Ferrelli*), Pascale Roberts (*Rita*), Jean D'Yd (*Felix*), Alta Riba (*Hélène*), Tania Constantine (*Cathy*), Nadine Tallier (*Pitei*), Grégoire Aslan (*Zizir*), Jacqueline Ventura, Georges Lannes - *produz.*: Hoche Productions-Eden Productions - *origine*: Francia, 1956 - *distr.*: Columbia-Ceiad.

INTERPOL (International Police) - *regia*: John Gilling - *sogg.*: da un romanzo di A.J. Forrest - *scenegg.*: John Paxton - *fot.* (*Cinemascope*): Ted Moore, Stan Pavey - *musica*: Richard Bennett - *scenogr.*: Paul Sheriff - *mont.*: Richard Best - *interpreti*: Victor Mature (*Charles Sturgis*), Anita Ekberg (*Gina Broger*), Trevor Howard (*Frank McNally*), Bonar Colleano (*Armando*), Marne Maitland (*Guido*), Eric Pohlmann (*Fayala*), Alec Mango (*Salko*), Peter Illing (*cap. Baria*), Sidney Tafler (*Curtis*), Martin Benson (*Varolli*), Andre Morell (*Breckner*), Dorothy Alison (*Helen*), Yana (*la cantante*), Sidney James, Al Mulock, Danny Green, Lionel Murton, Harold Kasket, Van Boolen, Brian Nissen, Peter Elliot, Charles Lloyd Pack, Alfred Burke, Maurice Browning, Cyril Shaps, Paul Stassino, Gaylord Cavallaro, Brian Wilde, Russell Waters, Richard Molinas, Wolfe Morris, Alfredo Rizzo, Vince Barbi, Luisiana Berti - *prod.*: Warwick, Irving Allen, Albert R. Broccoli - *origine*: Gran Bretagna, 1957 - *distr.*: Columbia-Ceiad.

INVASION OF THE BODY SNATCHERS (Invasione degli ultracorpi) - *Vedere recensione di E.G. Laura e dati in questo numero.*

ISLAND IN THE SUN (L'isola nel sole) - *regia*: Robert Rossen - *sogg.*: dal romanzo di Alec Waugh - *scenegg.*: Alfred Hayes - *fot.* (*Cinemascope, Technicolor*): F.A. Young - *musica*: Malcolm Arnold - *scenogr.*: William C. Andrews - *mont.*: Reginald Beck - *interpreti*: James Mason (*Maxwell Fleury*), Joan Fontaine (*Mavis*), Dorothy Dandridge (*Margot Seaton*), Joan Collins (*Jocelyn*), Michael Rennie (*Hilary Carson*), Stephen Boyd (*Euan Templeton*), Patricia Owens (*Sylvia*), Basil Sydney (*Julian Fleury*), John Justin (*Denis Archer*), Ronald Squire (*Il governatore*), Hartley Power (*Bradshaw*), Harry Belafonte (*David Boyeur*), Diana Wynyard (*Mrs. Fleury*) - *produz.*: Darryl F. Zanuck - *origine*: Gran Bretagna, 1957 - *distr.*: 20th Century Fox.

KING IN NEW YORK, A (Un re a New York) - *Vedere «Foyer» critico e dati in questo numero.*

LITTLE HUT, The (La capannina) - *regia*: Mark Robson - *sogg.*: dalla commedia di André Roussin - *scenegg.*: F. Hugh Herbert - *fot.* (*Metroscope, Eastmancolor*): F.A. Young - *musica*: Robert Farnon - *scenogr.*: Elliot Scott - *mont.*: Ernest Walter - *interpreti*: Ava Gardner (*Lady Susan Ashlow*), Stewart Granger (*Sir Philip Ashlow*), David Niven (*Henry Brittingham-Brett*), Walter Chiari (*Mario*), Finlay Currie (*Rev. Brittingham-Brett*), Jean Cadell (*signora Brittingham-Brett*), Jack Lambert (*cap. MacVade*), Henry Oscar (*signor Trollope*), Viola Lyel (*signorina Edwards*), Jaron Yaltan (*signore indiano*) - *produz.*: Herbson S.A., F. Hugh Herbert, Mark Robson - *origine*: USA, 1957 - *distr.*: M.G.M.

LITTLEST OUTLAW, The (Il piccolo fuorilegge) - *regia*: Roberto Gavaldon - *sogg.*: Larry Lansburgh - *scenegg.*: Bill Walsh - *fot.* (*Technicolor*): Alex Phillips - *musica*: William Lava - *scenogr.*: Rafael Lava - *mont.*: Carlos Savage - *interpreti*: Andres Velasquez (*Pablito*), Pedro Armendariz (*gen. Torres*), Joseph Calleia (*il frate*), Rodolfo Acosta (*Chato*), Pepe Ortiz (*Don Pepe Ortiz*), Laila Maley (*Celita*), Gilberto Gonzales (*Tigre*), José Torvay (*avvoltoio*), Ferrusquilla (*il capostazione*), Enriqueta Zazueta (*sua moglie*), Senor Lee (*lo zingaro*), Carlos Ortigoza - *produz.*: Walt Disney, Larry Lansburgh - *origine*: USA, 1955 - *distr.*: Dear Film.

LONDRA CHIAMA POLO NORD - *regia*: Duilio Coletti - *sogg.*: da un romanzo di G.H. Giskes - *scenegg.*: Duilio Coletti, Ennio De Concini, Massimo Mida, Giuseppe Scoponi - *fot.* (*Cinemascope, Ferraniacolor*): Gabor Pogany - *musica*: Nino Rota - *scenogr.*: Franco Lolli - *interpreti*: Dawn Addams (*Mary*), Curd Jürgens, Folco Lulli, Dario Michaelis, Philippe Hersent, René Deltgen, Albert Lieven, Giacomo Rossi-Stuart, Matteo Spinola, Ludovico Ceriana, Adriano Uriani, Alphonse Mathis, Chris Hofer, Edith Jöst, Stephen Garret - *produz.*: Excelsa Film - *origine*: Italia, 1957 - *distr.*: Variety Film.

LOOPHOLE (La morsa si chiude) - *regia*: Harold Schuster - *sogg.*: George Bricker, Dwight V. Babcock - *scenegg.*: Warren Douglas - *fot.*: William Sickner - *musica*: Paul Dunlap - *scenogr.*: David Milton - *mont.*: Ace Herman - *interpreti*: Barry Sullivan, Dorothy Malone, Charles McGraw, Don Haggerty, Mary Beth Hughes, Don Beddoe, Dayton Lummis, Joanne Jordan, John Eldredge, Richard Reeves - *produz.*: Lindsley Parsons *per la* Allied Artists - *origine*: USA, 1954 - *distribuzione*: Lux.

LOUVES, Les (I demoniaci) - *regia*: Luis Saslavsky - *sogg.*: dal romanzo di Boileau-Narcejac - *scenegg.*: Boileau-Narcejac, Luis Saslavsky - *fot.*: Robert Juillard - *musica*: Joseph Kosma - *scenogr.*: Robert Bouladoux - *mont.*: Marinette Cadix - *interpreti*: François Perier (*il reduce*), Micheline Presle (*Helène*), Jeanne Moreau (*Agnés*), Madeleine Robinson (*Julie*), Marc Cassot, Pierre Mondy, Paul Faivre - *produz.*: Zodiaque - *origine*: Francia, 1957 - *distr.*: Globe Film. *Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. VIII,31.*

LOVE IN THE AFTERNOON (Arianna) - *Vedere recensione di G.C. Castello e dati nel n. XI,47.*

LOVES OF OMAR KHAYYAM, The (Le avventure e gli amori di Omar Khayyam) - *regia*: William Dieterle - *sogg. e scenegg.*: Barré Lyndon - *fot.* (*Vistavision, Technicolor*): Ernest Laszlo - *musica*: Victor Young - *scenogr.*: Hal Pereira, Joseph MacMillan Johnson - *mont.*: Everett Douglas - *interpreti*: Cornel Wilde (*Omar Khayyam*), Michael Rennie (*Hasani Sabah*), Debra Paget (*Sharain*), Joan Taylor (*Yaffa*), John Derek (*Principe Malik*), Raymond Massey (*lo Scià*), Margaret Hayes (*regina Zarada*), Sebastian Cabot (*Nizam*), Perry Lopez (*principe Ahmud*), Abraham Sofaer (*Tutush*), Yma Sumac (*Karina*) - *produz.*: Frank Freeman jr. *per la* Paramount - *origine*: USA, 1956 - *distr.*: Paramount.

MAN IN THE SHADOW (La tragedia di Rio Grande) - *regia*: Jack Arnold - *sogg. e scenegg.*: J.L. Coon - *fot.* (*Cinemascope*): Arthur E. Arling - *musica*: Joseph Gershenson - *scenogr.*: Alexander Golitzen, Alfred Sweney - *mont.*: Edward Curtiss - *interpreti*: Jeff Chandler (*Ben Sadler*), Orson Welles (*Virgil Renchler*), Coleen Miller

(*Skippy Renchler*), John Larch, Barbara Lawrence, Ben Alexander - *produz.*: Albert Zugsmith *per la* Universal - *origine*: U.S.A., 1956 - *distr.*: Universal.

NOTTI DI CABIRIA, Le - *Vedere giudizio di L. Del Fra e L. Autera nel n. VI,18 e 24; dati VI,23.*

OEIL POUR OEIL (Occhio per occhio) - *Vedere giudizio di E.G. Laura nel n. X,22; dati X,97.*

OH! FOR A MAN! (La bionda esplosiva) - *regia*: Frank Tashlin - *sogg.*: dalla commedia « Will Succes Spoil Rock Hunter? » di George Axelrod - *scenegg.*: Frank Tashlin - *fot.* (*Cinemascope, colore De Luxe*): Joe MacDonald - *musica*: Cyril J. Mockridge - *scenogr.*: Lyle R. Wheeler, Leland Fuller - *mont.*: Hugh S. Flower - *interpreti*: Jayne Mansfield (*Rita Marlowe*), Tony Randall (*Rock Hunter*), Betsy Drake (*Jenny*), Joan Blondell (*Violet*), John Williams (*La Salle Jr.*), Henry Jones, Lili Gentle, Mickey Hargitay, Georgia Carr, Dick Whittinghill, Ann McCrea - *produz.*: Frank Tashlin *per la* 20th Century Fox - *origine*: U.S.A., 1957 - *distr.*: 20th Century Fox.

PARADIS TERRESTRE (Paradiso terrestre) - *coordinazione*: Luciano Emmer, su materiale raccolto da numerose spedizioni - *testo*: Gian Gaspare Napolitano - *scenegg.*: Lo Duca, Pierre Kast - *fot.* (*Eastmancolor*): operatori vari - *musica*: Roman Vlad - *direzione tecnica e mont.*: Robert Enrico - *fonico*: Mario Amari - *produz.*: Noria Film (Roma), Films du Centaure, Je Vois Tout (Parigi) - *origine*: coproduzione italo-francese, 1956 - *distr.*: Cei-Incom.

PASSPORT TO TREASON (Simplicius, spia internazionale) - *regia*: Robert S. Baker - *sogg.*: da un racconto di Manning O'Brine - *scenegg.*: Kenneth Hales, Norman Hudis - *fot.*: Monty Berman - *musica*: Stanley Black - *scenogr.*: John Stoll - *mont.*: Henry Richardson - *interpreti*: Rod Cameron (*Mike O'Kelly*), Lois Maxwell (*Diana Boyd*), Clifford Evans (*Orlando Syms*), John Colicos (*Pietro*), Barbara Burke (*Caterina*), Ballard Berkeley (*ispettore Threadgold*), Douglas Wilmer (*dott. Randolph*), Peter Illing (*Giorgio Sacchi*), Marianne Stone, Andrew Faulds, Derek Sydney, Trevor Reid, Neil Wilson - *produz.*: Mid-Century, Robert S.Baker, Monty Bermand - *origine*: Gran Bretagna, 1956 - *distr.*: Globe Film.

PAWNEE (La carica delle mille frecce) - *regia*: George Waggner - *sogg. e scenegg.*: George Waggner, Louis Wittes, Endre Bohem - *fot.* (*Trucolor*): Hal McAlpin - *musica*: Paul Sawtell - *scenogr.*: Nicolai Remisoff - *mont.*: Kenneth G. Crane - *interpreti*: George Montgomery (*Freccia d'argento*), Bill Williams (*Matt*), Lola Albright (*Meg*) - *produz.*: Gross-Krasne *per la* Republic - *origine*: U.S.A., 1956 - *distrib.*: Globe.

PORTE DES LILAS (Quartiere dei Lillà) - *Vedere recensione di T. Ranieri e dati nel n. X,91.*

PRINCE AND THE SHOWGIRL, The (Il principe e la ballerina) - *Vedere recensione di F. Di Giammatteo e dati nel prossimo numero.*

PRIVATE'S PROGRESS (Operazione... fifa) - *regia*: Roy Boulting - *sogg. e scenegg.*: Frank Harvey, John Boulting - *fot.*: Eric Cross - *musica*: John Addison - *scenogr.*: Alan Harris - *mont.*: Anthony Harvey - *interpreti*: Richard Attenborough (*Cox*), Dennis Price (*Bertram Tracepurcel*), Terry Thomas (*maggiore Hitchcock*), Ian Carmichael (*Stanley Windrush*), Peter Jones (*Egan*), William Hartnell (*serg. Sutton*), Thorley Walters (*cap. Bootle*), Jill Adams (*Prudence Greenslade*), Ian Bannen (*Horroks*), Victor Maddern (*George Blake*), Kenneth Griffith (*Dai Jones*) - *produz.*: Charter Film, A Boulting Brothers Production - *origine*: Gran Bretagna, 1956 - *distr.*: Atlantis.

RASCEL-FIFI' - *regia*: Guido Leoni - *sogg. e scenegg.*: Guido Leoni, Dino Verde - *fot.*: Gianni Di Venanzo - *musica e canzoni*: Renato Rascel, Gino Mazzocchi - *scenogr.*: Gianni Polidori - *mont.*: Otello Colangeli - *interpreti*: Renato Rascel (*Renato* e *Renatino*), Annie Fratellini (*Micaela*), Franca Rame (*Barbara*), Dario Fò (*Pupo Biondo*), Peppino De Martino (*Gedeone*), Gino Buzzanca (*Gionata*), Arturo Bragaglia (*Il professore*), Ignazio Leone (*Pennsylvania Bill*), Paolo Amendola (*Martingala*), Riccardo Cucciolla (*Undici*), Carlo Hintermann (*Tre Dita*), Stefano Sibaldi

(*ispettore Gordon*), Enzo Garinei (*principe*) - *produz.*: Franco Cristaldi *per la* Vides - *origine*: Italia, 1957 - *distr.*: Lux Film.

RIDE BACK, The (L'ultima cavalcata) - *Vedere recensione di L. Autera e dati nel prossimo numero.*

RUN OF THE ARROW (La tortura della freccia) - *regia e scenario*: Samuel Fuller - *fot.* (*RKO-Scope, Technicolor*): Joseph Biroc - *musica*: Victor Young - *scenogr.*: Albert S. D'Agostino, Jack Okey - *mont.*: Gene Fowler - *interpreti*: Rod Steiger (*O' Meara*), Sarita Montiel (*Mocassino Giallo*), Brian Keith (*cap. Clark*), Ralph Meeker (*ten. Driscoll*), Jay C. Flippen, Charles Bronson, Olive Carey, H.M. Wynant, Neyle Morrow - *prod.*: Samuel Fuller *per la* Global Enterprises - *origine*: U.S.A., 1956 - *distr.*: RKO.

SAINT JOAN (Santa Giovanna) - *Vedere recensione di G. Ferrara e dati in questo numero.*

SCANDAL, INCORPORATED (Confidential: anonima scandali) - *regia*: Edward Mann - *sogg. e scenegg.*: Milton Mann - *fot.*: Brydon Baker - *musica*: Paul Sawtell, Bert Shefter - *scenogr.*: Jack Senter - *mont.*: Edward Mann - *interpreti*: Robert Hutton (*Brad Cameron*), Patricia Wright (*Marge Cameron*), Paul Richards (*Martin Ellis*), Robert Knapp (*Jess Blancher*), Havis Davenport (*Billie Wayne*), Reid Hammond (*Jerry Dexter*), Claire Kelly (*June Trapping*), Nestor Paiva (*Miller*), Gordon Wynn (*Herman Todd*), Marjorie Stapp (*Alice Yoland*) - *produz.*: Milton Mann *per la* C.M.B. - *origine*: U.S.A., 1956 - *distr.*: Globe Film.

SEA WIFE (La sposa del mare) - *regia*: Robert McNaught - *sogg.*: dal romanzo « Sea Wyf and Biscuit » di J.M. Scott - *scenegg.*: George K. Burke - *fot.* (*Cinemascope, Technicolor, stampato in De Luxe*): Ted Scaife - *musica*: Kenneth V. Jones, Leonard Salzedo - *scenogr.*: Arthur Lawson - *effetti speciali*: Jack Welsh - *mont.*: Peter Taylor - *interpreti*: Joan Collins (*Nereide*), Richard Burton (*Biscotto*), Basil Sydney (*Bulldog*), Cy Grant (*Numero 4*), Ronald Squire (*Teddy*), Harold Goodwin, Ronald Adam, Nicholas Hannen, Beatrice Varley, Gibb McLaughlin, Roddy Hughes, Lloyd Lamble, Joan Hickson, Nora Nicholson, Edith Saville, John Wood, Eileen Way, Vilma Ann Leslie, Sandra Caron - *produz.*: Sumar - *origine*: Gran Bretagna, 1957 - *distr.*: 20th Century Fox.

SEVEN WAVES AWAY (La settima onda) - *Vedere recensione di M. Morandini e dati nel prossimo numero.*

SISSI, DIE JUNGE KAISERIN (Sissi, la giovane imperatrice) - *regia, sogg. e scenegg.*: Ernst Marischka - *fot.* (*Agfacolor*): Bruno Mondi - *musica*: Anton Profes - *scenogr.*: Fritz Jüptner-Jonstorff - *mont.*: Alfred Srp - *interpreti*: Romy Schneider (*Sissi*), Karleinz Böhm (*Francesco Giuseppe*), Gustav Knuth, Magda Schneider, Vilma Degischer, Erich Nikowitz, Josef Meinrad, Walter Reyer, Richard Eybner, Ivan Petrovich, Senta Wengraf, Helene Lauterböck, Karl Fochler, Josef Egger, Hugo Gottschlich, Egon von Jordan - *prod.*: Erma, Wien - *origine*: Austria, 1956 - *distr.*: Rank Film.

SLANDER (I diffamatori) - *Vedere recensione di M. Morandini e dati in questo numero.*

SOGNI NEL CASSETTO, I - *Vedere giudizio di F. Di Giammatteo nel n. VII, 7; di E.G. Laura X,21; altri giudizi X,*XI*; dati X,97.*

SPIRIT OF ST. LOUIS, The (L'aquila solitaria) - *Vedere recensione di G.C. Castello e dati nel n. XI,47.*

STOP YOU'RE KILLING ME (Quattro morti irrequieti) - *regia*: Roy Del Ruth - *sogg.*: da un lavoro teatrale di Damon Runyon e Howard Lindsay - *scenegg.*: James O'Hanlon - *fot.* (*Warnecolor*): Ted McCordy - *musica*: Carl Sigman - *scenogr.*: Charles H. Clarke - *mont.*: Owen Marks - *interpreti*: Broderick Crawford (*Marko*), Claire Trevor (*Nora*), Virginia Gibson (*Mary*), Bill Hayes (*Chance Whitelaw*), Charlie Cantor (*Mike*), Sheldon Leonard (*Lefty*), Joe Vitale (*Giuseppe*), Howard St. John (*Mahoney*), Henry Morgan (*Innocenzo*), Margaret Dumont (*signora Whitelaw*), Stephen Chase (*Carl Ritter*), Don Beddoe (*Clyde Post*), Henry Slate (*Peter Ryan*), Jack Pepper (*un cantante*), Louis Lettieri (*Donnie Reynolds*), Ned Glass

(*Sad Sam*) - *produz.*: Louis F. Edelman *per la* Warner Bros - *origine*: U.S.A., 1952 - *distribuz.*: Warner Bros.

SUN ALSO RISES, The (Il sole sorgerà ancora) - *Vedere recensione di T. Kezich e dati in questo numero.*

SUSANNA TUTTA PANNA - *regia*: Steno - *sogg. e scenegg.*: Metz e Marchesi - *fot.*: Marco Scarpelli - *musica*: Mario Gem - *scenogr.*: Andrea Tomassi, Mario Santovetti - *mont.*: Giuliana Attenni - *interpreti*: Marisa Allasio (*Susanna*), German Cobos (*Alberto*), Raffaele Pisu (*Arturo*), Anna Campori (*la madre di Susanna*), Alberto Rabagliati (*comm. Botta*), Mario Carotenuto (*Alfredo Libotti*), Fanny Landini (*cameriera*), Nuto Navarrini (*Palpiti*), Gianni Agus (*Trombetti*), Sandra Mondaini (*Marisa Trombetti*), Memmo Carotenuto (*I barbone*), Giulio Calì (*II barbone*), Nino Manfredi, Loris Gizzi, Paolo Ferrari, Gianni Bonagura, Luz Marquez, Alberto Bonucci, Gianrico Tedeschi, Bice Valori, Giacomo Furia, Adriana Facchetti, Salvo Libassi, Pilar Gomez, Pietro Carloni, Francesco Mulé, Lamberto Antinori - *produz.*: Carlo Ponti - Maxima Film - *origine*: Italia, 1957 - *distr.*: Variety Film.

SWEET SMELL OF SUCCESS (Piombo rovente) - *Vedere recensione di M. Morandini e dati in questo numero.*

TALL TEXAN (Il gigante del Texas) - *regia*: Elmo Williams - *sogg.*: Samuel Roecca - *scenegg.*: Elizabeth Reinhardt - *musica*: Costantino Ferri - *interpreti*: Lloyd Bridges (*Fred*), Marie Windsor (*Laura*), Lee G. Cobb (*cap. Bess*), Luther Adler (*Tinnen*), Sam Herrick (*sceriffo*) - *produz.*: Lippert, New York - *origine*: U.S.A., 1956 - *distr.*: Eridania Cinematografica.

TEAHOUSE OF THE AUGUST MOON, The (La casa da tè alla luna d'agosto) - *regia*: Daniel Mann - *sogg.*: dal libro di Vern Sneider e dalla commedia omonima di John Patrick - *scenegg.*: John Patrick - *fot.* (*Cinemascope, Metrocolor*): John Alton - *musica*: Saul Chaplin - *scenogr.*: William A. Horning, Edward Imazu - *mont.*: Harold F. Kress - *coreografie*: Masaya Fujima - *interpreti*: Marlon Brando (*Sakini*), Glenn Ford (*cap. Fisby*), Machiko Kyo (*Fior di Loto*), Eddie Albert (*cap. McLean*), Paul Ford (*col. Purdy*), Jun Negami (*sig. Seiko*), Nijiko Kiyokawa (*Miss Higa Iga*), Henry Morgan (*serg. Gregovich*), Mitsuko Sawamura, Minoru Nishida, Kichizaemon Sarumaru, Frank Tokunaga, Raynum T. Tsukamoto - *produz.*: Jack Cummings *per la* M.G.M. - *origine*: U.S.A., 1956 - *distr.*: M.G.M. *Vedere giudizio di F. Di Giammatteo nel n. VII,25.*

TEN COMMANDMENTS, The (I dieci Comandamenti) - *Vedere recensione di E.G. Laura e dati nel prossimo numero.*

TEN THOUSAND BEDROOMS (10.000 camere da letto) - *regia*: Richard Thorpe - *sogg.*: Laslo Vadnay - *scenegg.*: Laslo Vadnay, Art Cohn, William Ludwig, Leonard Spigelgass - *fot.* (*Cinemascope, Metrocolor*): Robert Bronner - *musica*: George Stoll; *canzoni di* Nicholas Brodzskj e Sanny Cahn - *scenogr.*: William A. Horning, Randall Duell - *costumi*: Helen Rose - *mont.*: John McSweeney jr. - *interpreti*: Dean Martin (*Ray Hunter*), Anna Maria Alberghetti (*Nina Martelli*), Eva Bartok (*Maria Martelli*), Walter Slezak (*Vittorio Martelli*), Wesey Martin (*Mike Clark*), Paul Henreid (*Anton*), Jules Munshin, Marcel Dalio, Evelyn Varden, Lisa Montell, Lisa Gaye - *produz.*: Joe Pasternak *per la* M.G.M. - *origine*: U.S.A., 1956 - *distr.*: M.G.M.

THEIR SECRET AFFAIR (Sì, signor generale!) - *regia*: Henry C. Potter - *supervisione*: Milton Sperling - *sogg.*: dal romanzo « Melville Goodwin U.S.A. » di John P. Marquand - *scenegg.*: Roland Kibbee, Allan Scott - *fot.* (*Warnerscope*): Stanley Cortez - *musica*: Roy Webb - *scenogr.*: Malcolm Bert - *mont.*: Folmar Blangsted - *interpreti*: Susan Hayward (*Dottie Peale*), Kirk Douglas (*gen. Melville Goodwin*), Paul Stewart (*Phil Bentley*), Jim Backus (*col. Gooch*), John Cromwell (*gen. Grimshaw*), Roland Winters (*sen. Burwick*), A. E. Gould-Porter (*Butler*), Michael Fox (*Lotzie*), Frank Gerstle (*serg. Kruger*), Charles Lane (*Bill Hadley*) - *produz.*: Martin Rackin *per la* United States Pictures - *origine*: U.S.A., 1956 - *distr.*: Warner Bros.

TIME WITHOUT PITY (L'alibi dell'ultima ora) - *Vedere recensione di Giuseppe Ferrara e dati nel prossimo numero.*

TOUS PEUVENT ME TUER (Tutti possono uccidermi) - *regia*: Henri Decoin - *sogg. e scen.*: André Versini - *fot.* (*Dyaliscope*): Pierre Montazel - *musica*: J. Marion e R. Denoncin - *scenogr.*: Gabutti - *mont.*: Claude Durand - *intepreti*: Eleonora Rossi Drago (*Odette*), Franco Fabrizi (*Hermann*), Francois Périer (*il direttore*), Anouk Aimée (*Isabelle*), Peter Van Eyck (*Cyril*), André Versini (*Toni*), Dino Moreno - *produz.*: S.L.P.F. Lutetia (Parigi) - Da. Ma. (Roma) - *origine*: coproduz.: franco-italiana, 1957 - *distr.*: Cei-Incom.

TOY TIGER (Tigrotto) - *regia*: Jerry Hopper - *sogg.*: Frederick Kohner, Marcella Burke - *scenegg.*: Ted Sherdeman - *fot.* (*Technicolor, stampato in Eastmancolor*): George Robinson - *musica*: Joseph Gershenson - *scenogr.*: Alexander Golitzen, Richard Riedel - *mont.*: Milton Carruth - *interpreti*: Jeff Chandler (*Rick Todd*), Laraine Day (*Gwen Taylor*), Tim Hovey (*Timmie*), Cecil Kellaway (*James Fusenot*), Richard Haydn (*John Fusenot*), David Janssen (*Larry Tripps*), Mary Field, Herbert Anderson, Brad Morrow, Butch Bernard, Judson Pratt - *produz.*: Howard Christie *per la* Universal - *origine*: U.S.A., 1956 - *distr.*: Universal.

TWELVE ANGRY MEN (La parola ai giurati) - *Vedere giudizi di F. Di Giammatteo e T. Ranieri nel n. VIII, 25 e 28; dati X, 102.*

UNHOLY WIFE, The (Furia infernale) - *regia*: John Farrow - *sogg.*: William Durkee - *scenegg.*: Jonathan Latimer - *fot.* (*RKO-Scope, Technicolor, stampato in Ferraniacolor*): Lucien Ballard - *musica*: Daniel Amphitheatroff - *scenogr.*: Albert S. D'Agostino, Franz Bachelin - *mont.*: Eda Warren - *interpreti*: Diana Dors (*Vivian*), Rod Steiger (*Paul Loring*), Tom Tryon (*Jack Sanford*), Beulah Bondi (*Emma*), Arthur Franz (*Padre Stephen*), Marie Windsor (*Gwen*), Tol Avery (*Carl Kramer*), Joe De Santis (*Gino Verdugo*), Gary Hunley (*Michael*), James Burke (*sceriffo*), Louis Van Rooten (*Benton*) - *produz.*: John Farrow *per la* R.K.O. - *origine*: U.S.A., 1957 - *distribuzione*: R.K.O.

UNTAMED YOUTH (Ragazze senza nome) - *regia*: Howard W. Koch - *sogg.*: Stephen Longstreet - *scenegg.*: John C. Higgins - *fot.*: Carl Guthrie - *musica*: Les Baxter - *scenogr.*: Art Loel - *mont.*: John Schreyer - *interpreti*: Mamie Van Doren (*Penny*), Lori Nelson (*Janey*), John Russel (*Tropp*), Don Burnett (*Bob*), Eddie Cochran (*Bong*), Lurene Tuttle (*Cecilia Steele*), Yvonne Lime (*Baby*), Jeanne Carmen (*Lilibet*), Robert Foulk (*Mitch*), Wayne Taylor (*Duke*), Jerry Barclay (*Ralph*), Keith Richards (*Angelo*), Valerie Reynolds (*Arkie*), Lucita (*Margarita*), Glenn Dixon (*Landis*), Wally Brown (*Pinky*) - *produz.*: Bel-Air - *origine*: U.S.A., 1957 - *distribuzione*: Warner Bros.

VINTAGE, The (Clandestini della frontiera) - *regia*: Jeffrey Hayden - *sogg.*: da un romanzo di Ursula Keir - *scenegg.*: Michael Blankfort - *fot.* (*CinemaScope, Metrocolor*): Joseph Ruttenberg - *musica*: David Raksin - *scenogr.*: Jean Douarinou - *mont.*: Ben Lewis - *interpreti*: Mel Ferrer (*Giancarlo Barandero*), Anna Maria Pierangeli (*Lucienne*), John Kerr (*Ernesto Barandero*), Michèle Morgan (*Leonne Morel*), Theodore Bikel (*Eduardo Uriburri*), Leif Erickson (*Louis Morel*), Jack Mullaney (*Etienne*), Joe Verdi (*Zio Ton Ton*) - *produz.*: Edwin H. Knopf *per la* M.G.M. - *origine*: U.S.A., 1957 - *distr.*: M.G.M.

WAYWARD BUS, The (Fermata per 12 ore) - *regia*: Victor Vicas - *sogg.*: da un romanzo di John Steinbeck - *scenegg.*: Ivan Moffat - *fot.* (*Cinemascope*): Charles G. Clarke - *musica*: Leigh Harline - *scenogr.*: Lyle Wheeler, W. M. Simonds - *mont.*: Louis Loeffler - *interpreti*: Joan Collins (*Alice*), Jayne Mansfield (*Camille*), Dan Dailey (*Ernest Horton*), Rick Jason (*Johnny Chicoy*), Betty Lou Keim (*Norma*), Dolores Michaels (*Mildred Pritchard*), Kathryn Givney (*signora Pritchard*), Dee Pollock (*« Bruffoli »*), Will Wright (*Van Brunt*) - *produz.*: Charles Brackett *per la* 20th Century Fox - *origine*: U.S.A., 1957 - *distr.*: 20th Century Fox. *Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. VIII,25.*

WINGS OF EAGLES (Le ali delle aquile) - *Vedere recensione di T. Kezich e dati nel prossimo numero.*

Le rubriche

Teatro

L'OCCASIONE TEATRALE DI MICHELANGELO ANTONIONI — A proposito dell'esperienza teatrale di Michelangelo Antonioni, è necessaria anzitutto una premessa. Sandro de Feo ha scritto sullo « Espresso » di un tentativo messo in atto dal regista del *Grido* per « provare che il matrimonio tra cinema e teatro non è un matrimonio impossibile ». Il « matrimonio », secondo la gran parte della critica, non sarebbe avvenuto. Ora, posto che *Scandali segreti* non si proponeva tali nozze, potremmo tuttavia soggiungere che in questa occasione non è avvenuta neppure una conciliazione tra i rappresentanti del teatro e quelli del cinema. Senza malizia, ci è sembrato infatti che nei confronti di Antonioni — del suo testo e delle sue due regie — vi sia stata una, sia pur infinitesima, dose d'animosità a null'altro attribuibile che ad una prevenzione: l'essere, cioè, Antonioni un regista cinematografico. Proprio considerata tale specifica « professione » di Antonioni, a noi sembra che sarebbe stato necessario soppesare il pro e il contro di un'esperienza giudicandola sì entro i suoi limiti, ma in ogni suo significato, riferendola — in particolare — alla personalità dell'autore, ad un momento della sua attività e ad un aspetto del suo mondo poetico.

Tale compito — ci si può obiettare — non spetta alla critica drammatica, dovuta a render conto del risultato più che non ad analizzare il tentativo o le buone intenzioni (che a noi stanno invece a cuore) e a giudicare il singolo spettacolo, più che ogni altro attributo, temporale e spaziale, riferibile all'autore. Vi è tuttavia un elemento da considerare attentamente anche da parte dello specializzato cultore d'arte drammatica, ed è l'aspetto « pubblico » del teatro. A noi non pare, ad esempio, che *Scandali segreti* possa essere posto — come ha fatto Vito Pandolfi sul « Punto » — sullo stesso piano dei romanzi di von Stroheim, i quali nacquero con lampante carattere di « sfogo » personale. La differenza tra l'una e l'altra manifestazione è rinvenibile proprio nella continuità ideale del discorso di Antonioni il quale, rappresentando la commedia da lui scritta con Elio Bartolini, ha — diciamo così — girato un proprio film. Sicchè, se dal punto di vista del linguaggio specifico gli appunti possono essere legittimi, non sembra essere di facile contentatura colui il quale apprezzi *Scandali segreti* per il suo contenuto, per la sua interna coerenza e per il rilievo pubblico che — nonostante tutto — la commedia può avere nella presente congiuntura.

Certo, molti equivoci sul grado qualitativo del lavoro sono originati proprio dalle linee di partenza e dalla presenza di elementi alquanto spurii. Cosa vi è infatti di più logoro dell'anelito femminile a una

parità sessuale, cosa di meno nuovo della « prigionia provinciale » della donna italiana, o della rispettabilità ipocrita di alcuni ambienti, o del don giovanni scapestrato figlio di papà, o del professore ligio ad una tradizione di moralistica « conservazione »? Cosa vi è di meno accettabile al gusto del ricorso all'evocazione della *noia*, della *disperazione* o di più usuale delle infiorettature di freudismo o di squallido attualismo quanto l'impiego dell'*asiatica* e del satellite artificiale? Qui, in effetti, quel tanto di luogo comune che nel cinema, spettacolo di massa, è necessitato (e che d'altro canto è sopravanzato dalle più precise e più calzanti immagini), non manca di tediare lo spettatore cui vengono rese in spiccioli le idee. E l'accorgimento è tanto più evidente in quanto Antonioni possiede la riconosciuta qualità di centrare, isolandolo, ogni concetto. Viene, quindi, spontaneo di chiedersi se alla prova del fuoco del teatro il contenuto del mondo poetico di Antonioni non appaia limitato, ovvero se la sua « bravura » sia soltanto formale.

Sarà bene, a questo riguardo, accennare al soggetto che si svolge « in una città di provincia dell'Italia settentrionale » e nell'ambito della famiglia di un professore d'università. Questi è da poco deceduto; la figlia Diana è in procinto di sposare Gianluigi, un giovane e squallido professore, mentre l'altra figlia, con la propria segreta relazione con Marco, un bellimbusto del luogo, sconvolge l'almeno apparente serenità di quell'angolo di provincia. Quando la madre muore per un attacco cardiaco in seguito ad un litigio delle due ragazze (Diana rimprovera aspramente a Vittoria la sua condotta), la situazione si capovolge. Mentre Vittoria « guarisce » dalla sua infatuazione, Diana, irretita dal fascino del seduttore e liberando i propri sentimenti, cade, alla vigilia delle nozze, tra le braccia di Marco. Diana trova il coraggio di confessare la propria colpa a Gianluigi, lasciando al fidanzato ogni decisione sul futuro; nel caso Gianluigi la respingesse, Diana si unirebbe con Marco il quale, forse soltanto con avventatezza, le ha proposto all'ultimo minuto di sposarla. Un richiamo concreto di Vittoria (« Il tuo — gli dice — è un capriccio... In fondo sei un mediocre... rasenti le grandi occasioni della vita e non te ne accorgi ») spinge Marco verso il suicidio e, mentre Gianluigi si allontana, a Diana non rimane che invitare « gli altri » a perdonarle « di essere stata per mezzo minuto felice ».

Si tratta di un nucleo « sentimentale », ambientale, contenutistico tipico di Michelangelo Antonioni. Non staremo qui a ripetere quanto ha scritto G.B. Cavallaro (« Bianco e Nero », n. 9, settembre 1957) prospettando un limpido ritratto di un autore che è il « simbolo di una generazione ». Anche per *Scandali segreti* valgono comunque alcune osservazioni circa le reazioni della critica cinematografica la quale « si trova spesso disorientata, perchè non sa mai se egli (Antonioni) adoperi uno schema romantico per dare una colorazione particolare ad un discorso neorealistico, commettendo quindi degli errori gravi rispetto alle questioni impostate, o se invece i suoi film (.....) siano variazioni di difficili stati e rapporti sentimentali di cui gli ambienti, le atmosfere, i dialoghi, i fatti sono semplicemente la organizzazione narrativa, come l'or-

chestrazione di un motivo di per sè definito. Il vero problema di Antonioni sta qui, in ogni modo, e cioè la sua difficoltà a trasformare il soggettivo in oggettivo di rappresentazione, ad entrare in altri, ad ascoltare l'interno degli altri, senza congelarli nella prospettiva dell'io, obbligandoli ad un rapporto dialettico con « uno » che finisce per irrigidirli, sforzandoli in innaturale immobilità, o a un innaturale movimento, per rispondere a un'esigenza concettuale. Infatti tutto questo processo è in fondo un'inversione, e ne ha singolari le deformazioni ». Per quel che riguarda *Scandali segreti*, il personaggio di Diana è il calzante, più recente esempio dell'affermazione di Cavallaro, secondo cui « i film di Antonioni hanno come personaggio virile il protagonista donna ». Diana non offre dubbi d'interpretazione o di valutazione. Altrettanto circumnavigabili — ma per altri versi — le figure della madre e di Gianluigi o di Piera, di Lionella e di Andrea (questi ultimi tre scelti a rappresentare certa gioventù d'oggi). Essi, nella loro scarnita raffigurazione e nella loro schematicità, sono la riprova di una disattenzione di Antonioni per il dettaglio, anche quando questi ha un rilievo sostanziale nell'articolazione del racconto.

Nuovi, invece, per alcuni fondamentali aspetti di « contemporanei », i personaggi di Marco e di Vittoria. Nuovi, forse, non è l'aggettivo esatto; anch'essi sembrano scontate animazioni di vecchie istantanee; nella serie dei ricordi letterari esiste un album dedicato ai volti torbidi della gioventù bruciata, angeli del male di periodi di transizione: dalle evocazioni di Fitzgerald agli *Indifferenti* moraviani agli stessi *Vinti* di Antonioni. Il ricorrere di un puntuale personaggio può insospettire (« Io non sono gioventù nè bruciata nè da bruciare », esclama Vittoria) quanto il ricorso al facile clima dei giorni perduti. Eppure il merito del lavoro di Antonioni ci sembra proprio quello di aver tentato di precisare quei « personaggi » che altri ha chiamato ragazzi in blu-jeans; Vittoria e Marco appartengono di diritto all'attuale momento con il loro allontanarsi da qualsiasi impegno e da qualunque lotta, con il loro prosaico fatalismo, con il loro sciatto conformismo, la loro accettazione dell'accomodamento pur di toccare il possesso di immediati beni materiali, la loro conclamata concretezza, il loro individualismo arido e limitato al negozio quotidiano d'un'amorale contrattazione. Antonioni ha descritto nei suoi due personaggi alcune di tali particolarità, riuscendo a indicare una pulsante problematica che investe più le maggiori che non le ultime generazioni. Chissà se tale tema e sopratutto tali personaggi avrebbero potuto significare per il regista la migliore opportunità per chiarire definitivamente in un'opera compiutamente risolta « se egli adoperi uno schema romantico per dare una colorazione particolare ad un discorso neorealistico... o se invece i suoi film siano variazioni di difficili stati e rapporti sentimentali di cui gli ambienti, le atmosfere, i dialoghi, i fatti sono semplicemente l'organizzazione narrativa... »? Chissà se un tale spunto non gli avrebbe offerto la risolutiva occasione di fondere strettamente il tempo, il luogo e il personaggio, trasformando il « soggettivo in oggettivo di rappresentazione ».

Allo stato delle cose, possiamo soltanto rispondere che a teatro l'occa-

sione è rimasta crisalide, suggestivo abbozzo. Il valore di *Scandali segreti* (e quello della « Compagnia di prosa » diretta da Antonioni) è nella razionalità di un contributo « pubblico ». Benchè sarebbe da discutere la necessità di servirsi di un mediocre testo quale *I am a camera,* resta la fondamentale coerenza di un tentativo, sia in sè, sia riferito al regista, a quel suo filone che « accomuna lo scrittore di ieri (Fitzgerald) e il regista di oggi... » e che « contiene, in forma poetica, il riflesso e la confessione di una crisi: la crisi di un tipo di umanità che è ancora il nostro ». Da questo punto d'osservazione, non fosse altro, già tale continuità di un discorso sarebbe sufficiente a indurci ad esprimere un consenso pieno, quanto polemico, all'esemplarità d'un autore che ha fermamente qualcosa da dire.

FILIPPO M. DE SANCTIS

SCANDALI SEGRETI - *due tempi di* Michelangelo Antonioni *e* Elio Bartolini - *interpreti e personaggi*: Virna Lisi (*Vittoria*), Monica Vitti (*Diana*), Marisa Pizzardi (*Lucia*), Donatella Gemmò (*la madre*), Carlo d'Angelo (*Gianluigi*), Giancarlo Sbraglia (*Marco*), Anna Nogara (*Piera*), Perfetto Baldini (*un guardiano*), Arturo Dominici (*lo zio*), Vera Pescarolo (*Lionella*), Antonio Guidi (*Andrea*), Giuseppe Franzoni (*un perito*) - *scene di* Gianni Polidori - Compagnia di prosa diretta da M. Antonioni - Teatro «Eliseo», Roma, 1957.

I AM A CAMERA (Io sono una macchina fotografica) - *Tre atti di* John Van Druten - *interpreti e personaggi*: Monica Vitti (*Sally Bowlses*), Giancarlo Sbragia (*Cristopher Icherwood*), Luca Ronconi (*Fritz*), Marisa Pizzardi (*signora Schneider*), Anna Nogara (*Natalia Landauer*), Nino Dal Fabbro (*Clive Mortimer*), Donatella Gemmò (*madre di Sally*) - *scene di* Gianni Polidori - Compagnia di prosa diretta da M. Antonioni - Teatro « Eliseo », Roma, 1957.

La televisione

LA TV NON-COMMERCIALE NEGLI STATI UNITI — Attraversare l'Atlantico per recarsi negli Stati Uniti, si tratti di motivi personali o di studio, significa il più delle volte divenire partecipi di un fenomeno singolare. Si pensa di essere, se non ferratissimi, per lo meno al corrente di buona parte degli aspetti che il Nuovo Mondo ci presenterà, e, quello che è peggio, si portano con sè, allo stato più o meno cosciente, dei giudizi già pronti da sciorinare alla prima occasione. Si tratta, a nostro avviso, di veri e propri giudizi che la realtà della vita americana sistematicamente penserà a distruggere o modificare.

Confesso che di un fenomeno di questo sono stato partecipe io stesso quando, forte delle mie conoscenze libresche e di quello che mi avevano detto chi aveva già visto e toccato con mano (ed erano, come si dice nel nostro paese, dei « notabili »), mi sono recato negli Stati Uniti per « guardare da vicino » la televisione americana. « Gli americani sono forti sul piano organizzativo e tutt'al più tecnico, ma su quello espressivo, è una altra cosa. Come possono pensare all'arte, se devono attraverso i loro programmi vendere il sapone da barba o lo scatolame vario?!... Vedrà che delusione! » — testuali parole dettemi da un « notabile » che aveva già studiato la TV americana. In conclusione ero preparato a vederne di cotte e di crude sugli schermi televisivi americani ed invece... mi trovo di fronte ad una autentica scuola televisiva (i cui aderenti vengono chiamati « Unhappiness Boys », per-

chè i loro lavori raramente hanno il convenzionale finale a lieto fine) che si concede il lusso di esercitare la sua influenza persino su Broadway e su Hollywood. Non solo, ma lo stesso livello medio dei programmi e parlo di programmi molto popolari come « I like Jusi » o « Private Secretary », è nettamente superiore al livello medio dei nostri programmi. C'è in essi una pulizia tecnica, una ricerca di effetti tipicamente televisivi, un ritmo che invano cercheremmo nei nostri. Questa la mia opinione che, all'occorrenza, potrei suffragare con innumerevoli prove.

Per ora vorrei sfatare uno dei soliti banali luoghi comuni in cui, ripeto, ero caduto anch'io prima di prenderne diretta conoscenza, per cui si sente ripetere sempre che in USA c'è solo la TV commerciale, cioè i programmi televisivi vengono realizzati unicamente al fine di fare pubblicità ad un prodotto commerciale. Niente di più falso. Negli Stati Uniti esiste una rete non-commerciale che serve più di 60 milioni di potenziali telespettatori ed è estesa su buona parte del territorio nazionale. Ed è precisamente su di essa che intendiamo trattenerci questa volta cercando più che di formulare giudizi di fornire dati che possano essere utile fonte di meditazione. La TV non-commerciale statunitense ebbe origine il 25 maggio del '53 allorchè venne inaugurata la KUHT, la stazione televisiva della « University of Houston and Houston Indipendent School District » nel Texas. Da quel giorno con un ritmo impressionante le più importanti Università americane hanno creato le loro stazioni. Eccole secondo l'ordine cronologico di fondazione:

LICENZA	LOCALITA'	STAZIONE	DATA
Michigan State University	East Lansing, Mic.	WKAR	15 gennaio 1954
Metropolitan Pittsburgh Educational Television Station	Pittsburgh, Pen.	WQED	1 aprile 1954
Wisconsin State Radio Council	Madison, Wisc.	WHA-TV	5 maggio 1954
Bay Area Educational TV Ass.	S. Francisco, Cal.	KQED	10 giugno 1954
Greater Cincinnati TV Education Fondation	Cincinnati, Ohio	WCET	26 luglio 1954
St. Louis ETV Commission	St. Louis, Miss.	KETC	20 sett.bre 1954
University of Nebrasca	Lincoln, Neb.	KUON-TV	1 nov.bre 1954
University of Washington	Seattle, Wa.	KCTS-TV	5 gennaio 1954
Alabama ETV Commission	Munford, Al.	WTIQ	7 gennaio 1955
Consolidated University of N.C.	Chapell Hill, N. Car.	WUNC-TV	8 gennaio 1955
Alabama ETV Commission	Birmingham, Al.	WBIQ	28 aprile 1955
WGBH Educational Foundation	Boston, Mass.	WGBH-TV	2 maggio 1955
University of Illinois	Urbana, Ill.	WILL-TV	1 agosto 1955
Lindsey Hopkins Vocational School of Dade County Board of Public Instruction	Miami, Elo.	WTHS-TV	12 agosto 1955
Chicago ETV Foundation	Chicago, Ill.	WTTW	19 sett.bre 1955
Detroit ETV Foundation	Detroit, Mic.	WTVS	3 ottobre 1955
Denver Public Schools	Denver, Col.	KRMA-TV	30 gennaio 1956
Ohio State University	Columbus, Oh.	WOSU-TV	20 febbraio 1956
Oklahoma ETV Authority	Oklahoma City, Ok.	KETA-TV	13 aprile 1956

Louisiana Department of Education	Monroe, Lo.	KLSE	20 giugno 1956
Memphis Community TV Foundation	Menphis, Tenn.	WKND-TV	25 giugno 1956
Alabama ETV Commission	Andalusia, Al.	WAIQ	25 giugno 1956
Metropolitan Philadelphia ETV and Radio Corporation	Philadelphia, Pen.	WHYY	22 ottobre 1956
Puerto Rico Board of Education	San Juan, P. R.	WIPR	2 febbraio 1957
Greater New Orleans ETV Ed.	New Orleans, L.	WYES	17 marzo 1957
Atlanta Board of Education	Atlanta, Geo.	WETV	21 marzo 1957
Milwaukee Board of Vocational and Adult Education	Mil., Wisc.	WMVS-TV	6 giugno 1957
University of Georgia	Athens, Geor.	WGTV	9 giugno 1957
Miami University	Oxford, Ohio	WMUB-TV	18 luglio 1957
Twin City Area ETV Corporation	St. Paul, Minn.		15 sett.bre 1957

A tali risultati si è giunti grazie ad uno sforzo finanziario che ha visto i vari Stati impegnarsi per 12 milioni di dollari, le pubbliche istituzioni per altri 5 milioni, le istituzioni private per 10 milioni, le Foundations per oltre 25 milioni, per un totale dunque di oltre 500 milioni di dollari. L'aspetto forse più interessante della TV non-commerciale è il fatto che al suo sviluppo contribuiscono potentemente gruppi di cittadini o individui isolati i quali hanno un business in uno qualunque dei settori della vita economica americana, oppure sono dei professionisti. Tanto che esiste un « National Citizens Committee for Educational Television » che fa parte ed è uno dei comitati più importanti del « Joint Council on Educational Television », l'organismo che ha il compito, se non di pianificare, di dare almeno un assetto organizzativo sul piano nazionale a tutte le attività che fioriscono continuamente nel settore della TV educativa.

E passiamo ora ad una sommaria descrizione dei compiti che si prefigge la TV educativa. Prima di tutto essa intende svolgere la sua azione non solo su soggetti in età evolutiva, e cioè sugli alunni, ma anche su soggetti in età avanzata che comunque avvertino l'esigenza di elevare il loro livello. Perciò, se buona parte dei programmi sono concepiti come dei veri e propri corsi universitari, con diritto da parte dell'alunno ad avere un diploma di frequenza e di merito, il cui punteggio viene inserito nel voto di laurea, altri corsi vengono invece aperti a tutti, e quindi costruiti con un diverso criterio, più divulgativo, e con una forma più spettacolare. Sono principalmente questi corsi che costituiscono un potenziale rivale della TV commerciale perchè, dovendo servire una massa indiscriminata di telespettatori con un chiaro compito educativo si rivolgono in fondo agli stessi individui a cui si rivolge la TV commerciale con una tendenza a migliorare la qualità dei programmi implicita nella loro premessa culturale. E' questa una realtà o solo una previsione? In molti casi è realtà; nella maggior parte solo previsione, dato il vantaggio che ha la TV commerciale di servirsi dei tecnici migliori, che ha avuto la possibilità di

formare e a cui assicurare un reddito molto alto. Ma in questi anni nell'ambito delle università si è venuta lentamente plasmando tutta una serie di giovani tecnici alla TV pervenuti non dalla Radio o dal Cinema o dalle scuole televisive, bensì dai banchi delle università. Il loro tirocinio è stato duro e lungo ma ora si sono svezzati e cominciano in molti casi a dare dei punti ai loro colleghi professionisti.

Nello stesso tempo si è aperta automaticamente fra di loro una selezione, in modo che sono rimasti sulla breccia soltanto coloro che avevano una vera e propria vocazione televisiva. Lo stesso processo di qualificazione professionale e di vocazione si è verificato spontaneamente nella categoria degli insegnanti. Ed attualmente la televisione commerciale può contare su nomi importanti come, per citarne alcuni, Edward Stasheff dell'Università di Ann Arbor, Rudy Bretz attualmente alla Università di Los Angeles, John Swarzwalder che dirige la stazione di Minneapolis - St. Paul, Robert Greene che insegna al College City di N.Y., Dean Bower della N.Y. University, J. Barnow della Columbia University, James Robertson della « Chicago Educational Television Association », Gunn Hartford dell'Università di Cambridge. Si devono a questi uomini, e agli allievi che li hanno affiancati, alcuni programmi di un certo livello che fanno ben sperare nell'avvenire della TV non commerciale; come « Michigan Conservation », premiato dalla « Outdoors Writers Association » e « Meeting of Minds », una discussione condotta da Sir Richard Livingstone e da Arthur H. Compton, entrambi allestiti negli studi della WKAR-TV a East Lansing nel Michigan; « Community Service Programm », che dimostrava cosa bisogna fare e cosa non fare per preparare le denuncie della « income tax », e « Heritage Series », una presentazione di persone che hanno contributo allo sviluppo culturale e scientifico della nostra epoca, trasmessi dagli studi di WQED a Pittsburg; « Language in Action », « Meet Mr. Piano » e « The brink of Success » allestiti nella stazione KQED in California; « The facts of medicine » e « Discovery » dovuti alla maestria dei professori e tecnici della WGBH-TV a Boston. E l'elenco potrebbe continuare a lungo. Ma quello che abbiamo detto è già sufficiente per dare un'idea di quella straordinaria fioritura di pensiero e di operosità che nel settore televisivo si sta producendo in USA nell'ambito delle università.

Concludendo, le Università americane non si limitano a servirsi della TV come potente mezzo ausiliario nell'esplicazione del loro normale compito di insegnamento agli iscritti, ma avendo capito l'importanza fondamentale della TV come mezzo di diffusione delle idee si servono di essa per svolgere anche un compito più generale e più importante, quello di tendere all'elevazione culturale di tutto il popolo americano.

ANGELO D'ALESSANDRO

Circoli del cinema

IL CONGRESSO DELLA F.I.C.C. A FERRARA — Nel numero 4 di quest'anno, parlando della crisi

delle Associazioni di cultura cinematografica, si diceva, in ispecie, della Federazione italiana Circoli del cinema, che in vista della convocazione del proprio congresso stava studiando «nuove formule» e approntando «gli strumenti necessari per uscire dalla sua grave crisi». Con un ulteriore ritardo sul previsto, il congresso della F.I.C.C. si è svolto recentemente a Ferrara; si attendeva che all'ordine del giorno del congresso fosse la parola «rilancio», ma questa parola non si é udita.

Il congresso era partito da una base sufficientemente realistica e tale da non lasciare illusioni sulla situazione del movimento: una coraggiosa relazione precongressuale, che nella prima parte faceva intendere tutta l'urgenza di provvedimenti altrettanto coraggiosi; ma purtroppo le proposte non erano, già inizialmente, adeguate a quel quadro, ed era scontato che — in mancanza di altre alternative — lo svolgimento del congresso non avrebbe potuto far modificare il progetto.

Si tratta di una crisi — diceva il documento — «che nel biennio testè concluso ha toccato punte laceranti e ha assottigliato le nostre file, fino a tre anni fa ancora robuste anche se minacciate da un tarlo in fase di crescenza». Le cifre che a questo proposito si possono fare sono la prova più evidente di queste affermazioni. Nell'anno sociale 1954-55 i Circoli funzionanti erano 72, dei quali 27 erano nuovi; le tessere distribuite 13.125; i Circoli «morti» 13, quelli non in regola 30. L'anno successivo i Circoli funzionanti erano scesi a 35 (con 8.670 tessere), otto quelli nuovi, 29 «morti», 16 non in regola. Nel 1956-57, 23 Circoli funzionanti, due nuovi, 3.200 tessere, 14 «morti», 18 non in regola. La relazione precongressuale indicava due cause principali della crisi: gravissime difficoltà economiche aggravate da eccessivi impegni di programmazione e dallo scarso numero di soci, e mancanza di un ricambio di quadri. «Ambedue i fattori — diceva il documento — affondano le radici in un errato indirizzo che ha favorito, soprattutto negli ultimi tempi, l'isolamento dei Circoli del cinema dalle correnti più vive dell'opinione pubblica. In altre parole, in diverse circostanze i Circoli del cinema non si sono resi interpreti delle esigenze del pubblico nè hanno impiegato appropriati mezzi e una valida metodologia per irradiare l'opera di diffusione e di dibattito culturale. La presentazione di programmi disorganici, l'insistenza con cui ci si è, a volte, soffermati sui film d'archivio, l'approssimazione nella elaborazione critico-culturale o la pronunciata specializzazione che ha caratterizzato il repertorio dei cineclub, hanno moltiplicato le occasioni di distacco dal pubblico».

Motivi quasi tutti esatti, per quanto non individuati nella giusta proporzione. Per esempio, il mancato ricambio dei quadri, che è probabilmente la ragione prima della crisi, è appena accennato. E' proprio qui l'origine del malanno: nel fatto che quei dirigenti che erano giovanissimi subito dopo la guerra e che con entusiasmo organizzarono dovunque i Circoli, con l'andare degli anni si sono fatti i depositari, per così dire, delle sorti dei Circoli stessi, dapprima dimenticando di aprire le porte a forze nuove, poi riducendosi sempre più di numero, portati altrove dal personale cammino della vita.

La loro scomparsa dall'organizzazione è quasi sempre coincisa con la morte dei Circoli, mentre quei pochi che sono rimasti — piccoli gruppi sempre più isolati — hanno con gli anni acquistato una tale esperienza da convincerli a far da soli, sicuri in quel modo di giovare agli interessi dei loro Circoli. Per non dire della stanchezza organizzativa (di programmi e di metodi) che questa annosa « routine » porta inevitabilmente con sè.

Ma non è detto che questi vecchi dirigenti, ormai diventati insostituibili, debbano necessariamente aver torto in tutto. Uguale impoverimento di quadri, infatti, avveniva anche al vertice dell'organizzazione, mentre infelici esperienze dapprima di politicizzazione, quindi di spoliticizzazione, portarono la F.I.G.C. all'immobilismo. Ci fu così un periodo nel quale l'isolamento — che altrimenti viene definito eccessiva « *tendenza* all'autonomia » fautrice di « sgretolamento organizzativo » — rappresentò una alternativa all'imminente pericolo di morte, senza contare che sottrarre non esigue somme dai magri bilanci di certi Circoli per quote associative da versare a un organismo in stato di paralisi, avrebbe potuto significare, in qualche caso, una fine anticipata. La responsabilità di questo stato di cose non si può certo addossare a quei dirigenti centrali che — come ben sappiamo — con gravi, personali sacrifici tentarono per anni di far uscire l'associazione dall'*impasse* nel quale era venuta a trovarsi, nè d'altra parte era stato possibile, nonostante i tentativi da varie parti condotti, risuscitare una fiducia organizzativa e culturale, sia all'interno, sia nei rapporti esterni. Ed è merito di quei dirigenti, senza dubbio, se l'associazione è sopravvissuta.

Era quindi più che mai necessario un « rilancio », e c'era stato tutto il tempo per pensarci e per predisporre i programmi secondo l'esigenza delle cose. Quando si afferma che « ci sembra giunto il momento di elaborare un indirizzo e studiare forme organizzative suscettibili di allargare il raggio di azione e di influenza dell'organizzazione della cultura cinematografica, in modo da incidere in estensione e profondità nella dialettica pubblico - industria cinematografica e rompere così il guscio entro il quale sono rimasti imprigionati i Circoli del cinema », ci si potrebbe aspettare un programma adeguato a queste impegnative dichiarazioni, e non un ulteriore diversivo utile soltanto a rimandare *sine die* le questioni della F.I.C.C. e tendente in sostanza a risolvere certe ipotetiche preoccupazioni di organismi ad essa estranei. Con questo non si vogliono negare i lodevoli intenti di coloro i quali — avendo di mira una sempre più vasta diffusione dello interesse per il cinema inteso non come fatto puramente commerciale — hanno pensato di mettere a disposizione di altri una collaborazione e dei servizi che effettivamente potrebbero, in quel senso, tornare di qualche utilità.

Ma, ripetiamo, non era questo che ci sarebbe voluto. E invece a Ferrara soltanto di questo si è parlato, e si è persino provveduto a sancire statutariamente una collaborazione che si sarebbe potuta benissimo decidere in sede di consiglio nazionale. La relazione conclusiva si è particolarmente dilungata sulla necessità di stabilire « attivi contatti con le organizzazioni che svolgono attività di cul-

tura popolare, di assistenza sociale, eccetera, in modo da contribuire a una funzionale utilizzazione del cinema secondo i moderni criteri di cultura popolare ». « Al fine di realizzare questo scopo — dice ancora il documento conclusivo — il congresso della F.I.C.C. ritiene che il consiglio direttivo debba essere affiancato da un certo numero di esperti dirigenti di associazioni e organismi culturali e tecnici, con voto consultivo, in modo che possano contribuire con la loro esperienza all'attuazione del programma ». La collaborazione si articolerà in « una diversa impostazione dei programmi, delle « fiches », delle presentazioni, dei dibattiti e della propaganda », attraverso soprattutto l'organizzazione di cicli organici di proiezioni, che permettano una più approfondita conoscenza di alcuni problemi di varia natura suggeriti dal cinematografo.

Non si tratta — come si vede — di grandi novità: queste proposte avrebbero potuto sostanziare il « rilancio » di cui si diceva, perchè sono orientamenti che vengono suggeriti dal giorno in cui i Circoli del cinema hanno cominciato a organizzarsi. E' strano quindi che, parlando di questa che dovrebbe mantenersi entro i limiti di pura e semplice collaborazione, si dica che si tratta di « riforme di struttura, di indirizzo e di metodi », addirittura di « nuovo indirizzo ». Cosa significa questo? C'è almeno da rimanerne perplessi. Forse non erano del tutto infondate le obiezioni di quei delegati che, al congresso, hanno richiamato la F.I.C.C. ai suoi compiti e ai suoi metodi tradizionali, che crediamo tuttora validi, solo che si voglia vivificare il movimento senza cedere alla tentazione di prospettive dispersive, nelle quali si potrebbero esaurire le energie risuscitate.

Il documento conclusivo non poteva naturalmente ignorare queste esigenze e auspica che — senza trascurare le proprie finalità costitutive nei riguardi del pubblico cinematografo e la propria posizione nel quadro del cinema italiano d'oggi — i Circoli approfondiscano e rendano sempre più organici sia l'attività che il lavoro di studio, di documentazione e di ricerca. E' sperabile che questi voti non rimangano solo sulla carta, e che pertanto, effettivamente, contatti tra centro e periferia, « stages », « fiches », cicli organici eccetera, si realizzino. Spetta dunque al nuovo consiglio direttivo dosare gli interventi secondo le reali esigenze dell'associazione. E non si trascuri quel lavoro in unione con le altre organizzazioni di cultura cinematografica, almeno sul terreno dei comuni interessi, dove a risultati non disprezzabili si potrebbe giungere, in vista anche dell'accoglimento di antiche rivendicazioni.

Ne è un esempio positivo la richiesta avanzata in questi giorni dal comitato di coordinamento tra F.I.C.C., U.I.C.C. e U.N.U.R.I. ai deputati componenti la Commissione degli Interni, cui è demandato l'esame del disegno di legge sulla revisione dei film: stabilire in sede legislativa, come avviene in tutti i Paesi civili, il principo che le proiezioni dei Circoli del cinema siano esentate dal visto di censura, sempre che tali proiezioni abbiano finalità culturali e siano private e gratuite.

A.C.

MICHELE LACALAMITA - Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
La Nuova Grafica - Roma - Tel. 378441

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

INDICI GENERALI DELL'ANNATA XVIII (1957)

a cura di ALBERTO CALDANA

Indice per materie

Editoriali

Bibliografie

Cinema italiano

Cinema e pubblico

Cinema per ragazzi

Documentari e televisione

Economia e produzione

Estetica e teoria

Filmografie

Interviste

Lettere

Libri

Memorie e diari

Mostre e manifestazioni varie

Notizie

Numeri speciali

Problemi e opinioni

Recitazione e attori

Regia e registi

Rubriche

Circoli del cinema

Documentari

Formato ridotto

Indice per autori

Indice dei film

Indice dei registi